

مسابقة مجلة الأدب العالمية في الترجمة لعام 2010م

حرصاً من اتحاد الكتاب العرب على إطلاع القارئ العربي على الأدب العالمية المتجددة، وإغناء للرصيد المعرفي والثقافي، وتشجيعاً للمترجمين الأكفيا، وتحفيزاً للقادرين على القيام بمبادرات جديّة في ميادين الترجمة؛ يعلن الاتحاد عن إجراء مسابقة أدبية للمواد المترجمة في مجلة الأدب العالمية وذلك وفق ما يلي:

- 1 - المسابقة مفتوحة للمترجمين جميعاً في سورية وخارجها.
- 2 - الترجمة المطلوبة في هذه المسابقة من اللغة الإنكليزية إلى العربية الفصحى.
- 3 - تتناول الترجمات النظرية والدراسات النقدية المعاصرة مثل:
(التناص - العتبات النصية - التأويلية - الظاهرية... الخ).
- 4 - تقبل المواد التي يتراوح عدد كلماتها العربية بين (5000 - 10000) كلمة.
- 5 - يشارك المترجم بمادة واحدة فقط.
- 6 - يرفق النص الأصلي باللغة الإنكليزية مع النص المترجم المكتوب باللغة العربية وترسل أربع نسخ ورقية ونسخة على CD.
- 7 - المادة المترجمة غير منشورة بالعربية في دورية أو كتاب أو أية وسيلة نشر أخرى.
- 8 - آخر موعد لاستقبال المواد نهاية الدوام الرسمي يوم الأربعاء 2010/10/27.

- 9 - تشكل لجنة تحكيم مختارة من المختصين.
- 10 - قرارات اللجنة نهائية وقطعية وغير قابلة للنقض.
- 11 - ترسل المواد مغلفة من الاسم؛ على أن يوضع اسم المترجم واسم المادة في مغلف صغير مستقل، مزيلاً بأرقام الهواتف والجوال والعنوان.
- 12 - تعلن النتائج في الشهر الأخير من عام 2010م.
- 13 - يمنح الفائزون بالمراتب الثلاث الأولى الجوائز الآتية:
- الجائزة الأولى: /20000/ ل. س عشرون ألف ليرة سورية.
- الجائزة الثانية: /15000/ ل. س اثنا عشر ألف ليرة سورية.
- الجائزة الثالثة: /10000/ ل. س ثمانية آلاف ليرة سورية.
- 14 - للاتحاد الحق بنشر المواد المشاركة في المسابقة في مجلة الآداب العالمية وفق ما هو معمول به.
- 15 - توزع الجوائز في احتفالية ذكرى تأسيس الاتحاد 2011/2/4 في مقر اتحاد الكتاب العرب.

<http://ArchiveBeta.Sakhrif.com>



وجهة نظر

رئيس التحرير



ARCHIVE

<http://ArchiveData.Sakulji.com>

يمتاز الإبلاغ عامة، والإبداع الأدبي خاصة، بأنه يعبر عن رأي مبدعه، أو يشير إلى وجهة نظره، بأية درجة يمكن تبينها، أو تقريرها.. حتى لو كانت مادة الإبلاغ معروفة أو مألوفة، حدثت في الواقع أو يمكن أن تقع في أزمنة أخرى وأمكنة مختلفة؛ وسواء أكان النص قريباً مباشراً، يقدم تفاصيل هويته بأريحية ويسر، أو بلداً عميقاً ملمحاً موحياً، يمكن أن لا تستخرج بعض علاماته الفارقة إلا بعد دراسة ومتابعة واهتمام.

فالعناصر التي تكون المادة الإبداعية الناجزة، تظهر في هيتها الأخيرة، بعد عبورها مختبر مبدعها، مهما كانت مستويات معالجته، بسيطة أو معقدة، ومهما كانت قدرتها على الحياة، وقابليتها للاستمرار؛ تلك التي تعتمد أيضاً على درجة نضوجها، والوسط الثقافي الذي تخلق فيه، ومدى تهيشه لاستقبال المادة، وتبنيها، أو عدم رفضها على الأقل؛ فقد يسبق المبدع عصره، فيعاني كثيراً، قبل أن يأخذ حقه، ولر

بعد حين قد يتجاوز وفاته، ويمشي آخرون مع التيار، ولا يفارقون المسار، وينتجون وفق ما هو مطلوب، وما هو متاح من إمكانيات، فينتشرون إلى حين، لا يزيد كثيراً عما يعمرون!

ومن المفهوم أن تتعدد المستويات الإبداعية، وتباين مستويات التلقي، وتختلف المواد المبتوتة، لكنها تبقى، في الحالات جميعاً، حاملة لملامح مرسلها، ناصعة أو واهية، وكلما كانت الخصوصية مميزة، كان للمبدع بصمته التي تشير إليه، بصرف النظر عن رأينا فيها، موافقة أو معارضة، استساغة أو نفوراً.. ومن دون أن يعني هذا اثباته عن الناس، أو اقترابه منهم، معيشة أو معاناة؛ بل يمكن أن يكون، مع كل تلك الخصوصية، ناقلاً مميزاً لأصواتهم، معبراً عن خلجاتهم، أو لا يكون..

والأجمل أن تتعرف رأي المبدع من نتاجه بمختلف مستوياته، أكثر من أن تسمعه منه مباشرة، صراحة أو مواربة. مع الإشارة إلى أن هناك من لا يجيد التعبير عن وجهة نظره، أو شرح رؤياه، حتى لو أراد، أو حاول؛ في الوقت الذي تستطيع أن تستخلص الكثير من أفكاره وآراءه ومواقفه من متابعة نصوصه؛ وفي حالات عديدة، ربما تمنيت لو تستطيع الاحتفاظ بالطباعك الناجم عن قراءة منشورات مبدعين، بعد أن التقيتهم أو استمعت إليهم!

والأنكى من ذلك، أن تكون المواقف الحياتية والآراء المعلنة لأديب مغايرة لما بني، أو يمكن أن يبني على نصوصه الإبداعية، وربما مناقضة لها.

مع ذلك؛ فإن الإبداع يظل أفضل حالاً من الأدب الذي لا تكاد تتعرف منه رأياً لصاحبه، أو رؤية له، ويكتفى فيه بعرض آراء الآخرين.

فكم من المقالات تبني على مقولة آخر!

وكم من المحاضرات تلقى مراراً، تُنقل فيها وجهات نظر أخرى، أو تُستعرض فيها مواقف الآخرين بلا أي تعليق أو تعقيب.

صحيح أن اختيار بعض الآخرين أو مواقفهم أو نتاجاتهم، للكتابة أو الدراسة أو المتابعة، يمكن أن يكون دليلاً على هوى من اختاره، أو بعض ميوله وسماته؛ لكن الصحيح أيضاً أن من الأفضل والأجمل والأجدى أن يعبر الأديب عن رأيه، أو أن

يكون له رأي في ما يقرأ، أو يستمع إليه، أو يعرض أمامه؛ ناهيك عما يتناوله برغبته أو بإرادته؛ فكيف يمكن أن تقبل أديباً لا لون له ولا رائحة، ويدور بآراء ليست له، وأفكار قد لا تعنيه، ومواقف لاتهمه؛ أو يسلو الأمر كذلك؟ ولا تكاد الحال تختلف، لدى من يستشهدون كثيراً في أقوالهم وكتاباتهم بما قيل أو كتب قديماً وحديثاً، وقد يتوقف نتاجهم، جلّه أو بعضه، على نتائج أخرى، وسير أخرى، ومواقف أخرى، من دون أن يكون ذلك لإظهار ما خفي، أو لإشهار ما غيب أو لرفع الظلمة عن قيمة، أو التخفيف من غلواء ادعاءات أو اتهامات.. ففي كل هذا موقف ورأي وجدوى؛ لكن هناك من الكتاب من يتسوك على اسم أديب آخر، أو شهرة علم، أو موضوع يعرف أن في الكتابة فيه سبيلاً إلى النشر. ومنهم من يكرر (أقواله) هنا وهناك، وقد يغير في الشكل أو العنوان أو المقدمة، أو الخواتيم!

ولا تختلف الحال كثيراً في الترجمة؛ إذ قد يقوم البعض باختيار نصوص معروفة لأدباء مشهورين، أو كتابات تتناول سيرهم وغرائبهم، وتوزع على المنافذ الثقافية، متكين على ذلك لإخفاء العرج في الترجمة، والمشتات في الفهم، والعجز عن الحضور الثقافي الحقيقي، والتواصل المعرفي، فقد تُشَوِّله مادة مترجمة هنا، وأخرى هنالك، في أمكنة قد تحتاج إلى كم أو عنوان، وتتغافل عن قيمة وجودة؛ وقد تُصنّر الكتب والمختارات منقولة عبر اللغات والأهواء بلا حساب، حتى تصل إلينا مستهلكة منهكة بلا أي جديد أو روح.

وليس المقصود من هذا الكلام ما يصرح به بعض النقاد، حول مهمة النقد، التي يرون أنها لا تتضمن تحديداً تقويمياً يسمى الجيد ويشير إلى الرديء؛ بل يتم العرض والبحث في العناصر وبيان المرجعيات والتأويلات والاستنتاجات.. ويترك الأمر للقارئ الذي يحكم.

فهذا موضوع آخر، سواء اتفقنا مع ذلك، أم كنا من أصحاب المطالبة بما هو أكثر.

لكن الأمر المطروح يتعلق بالكتابات الأدبية المتنوعة.

ولا شك في أن ما نقوله لا يعني أن وجهة النظر التي يمكن استخلاصها من النصوص الإبداعية، تمنحها براءة إبداع، أو جواز عبور غير محدود في الزمان والمكان، ويجنبها النقد والتقويم؛ إذ إن نصوصاً كثيرة مما يندرج تحت مستوى الإبداع، قد تقع في مطب التكرار والاستهلاك، وتبتعد عن معنى الإبداع وقيمه، باقترابها أكثر من الموضوع، والتلهي بتفاصيله أو بعلايته عن الفن ولامحه، وتوسلها موقفاً راهناً، وظهوراً إعلامياً، وحضوراً متسرعاً

إن الأدب قيمة، وعلى الأديب أن يحمل ما يدفعه إلى أن يبوح بما يحسه، حتى لو كان احتراقاً كامناً، يشير إليه إبداعه، أو أن يكون له رأي، يجعل له قلراً حين يعبر عنه، أو يدافع عنه بقناعة وفن.

والأجمل أن تأتي القيمة من الإبداع، الذي يظل مشعاً دائماً ما يدفع إلى تبني هذا الموقف المقتر عبر العصور. ■



ARCHIVE

* غسان كامل ونوس

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اختراع النص

جيان فرانكو ماروني (*)

د. د. قاسم المقداد

أود في مقبل الصفحات أن أعرض لبعض القضايا المتعلقة بإشكالية تلخيص
بعبارة «اختراع النص». عنوان يبدو شديد الإبهام، وما أكثر العناوين التي تحمل
«اختراع شيء ما» لاسيما في عالم الكتب المعاصر. ففي هذا العالم هناك دائماً
«اختراع» لكل شيء تقريباً، كما يقول أحد الباحثين: اختراع الحياة اليومية، اختراع
الإنسان، اختراع البحر الأبيض المتوسط، اختراع القانون واختراع المدرسة الخ. وهناك
كتاب يمنونون كتبهم باختراع موريل (1) Morel، وهناك كتب شعبية تحمل عنواناً
رائعاً هو «اختراع الأسم» (2). على الرغم من ركاكة هذا العنوان، غير أنني أود
استخدامه، آملاً أن يحمله كتابي القادم، لما فيه من معانٍ متعددة تلخص القضية التي
أرغب في طرحها.

تعدد المعاني هذا يرتبط بمكونات العبارة: اختراع، آل التعريف، نص.

النقطة الأولى: قد تعني كلمة «اختراع» شيئين، انطلاقاً من الطبيعة المادية أو
الذاتية لـ آل التعريف: النص مُخترَع، هناك من يخترع مادة - نصاً، ككتاب معين

(*) جامعة باليرمو. النص مكتوب أصلاً باللغة الفرنسية.

(1) شخصية روائية للكاتب أنولفو بيوا كازاريس، تجد نفسها في جزيرة غامضة. تعتقد هذه الشخصية
أنها وحيدة فوق الجزيرة، لكنها مرعان ما تكتشف أن الأمر ليس كذلك [م].

(2) لظن أن الكاتب يشير إلى كتاب أن ماري تيس الذي يحمل هذا العنوان ويتحدث عن نشوء الهويات
للوطنية الأوروبية، وبالتالي فإن المولفة تزعم لاختراع شيء موجود [م].

مثلاً، أو مؤلفاً، أو مادة للاختراع أو متلفظاً، لكن أيضاً هو من يقوم بالاختراع، النص هو مادة الإبداع أو الخلق الذي يطرح في داخله أشياء ودلالات جديدة.

النقطة الثانية، عبارة «اختراع» تعني شيئين، إذا نظرنا: أ) إلى الدلالة الحديثة للعبارة، أي «خلق شيء من العدم من شأنه تغيير حياتنا اليومية إلى حد ما» مثل اختراع القنبلة الذرية، أو الهاتف المحمول وما إلى ذلك؛ ب) الدلالة القديمة لكلمة inventio الموجودة في التقاليد البلاغية؛ حيث الاختراع بما هو اكتشاف لشيء ما، كان موجوداً قبل يومنا هذا، لكن ربما فقدناه أو نسيناه، كما هي حال الأفكار المبتدلة في البلاغة والعبارات البرهانية التي كانت تستخدم في بعض السياقات الخطابية انطلاقاً من الذاكرة الفردية أو الجماعية؛ حيث كانت جواهر المضمون ⁽¹⁾ substances du contenu موجودة، جاهزة.

النص - المادة مقابل النص - النموذج

لكن النقطة الثالثة؛ أي كلمة «نص» هي التي تسبب مشكلة لمن يمارس التحليل السيميائي، لأن هذه الكلمة التي نستعملها في التقاليد السيميائية، ربما تعني أشياء كثيرة، وتحمل دلالات مختلفة، تتصارع أحياناً في ما بينها. ولكي نلتمس المسألة يمكن القول: إن البعض يرى في النص مادة objet كالكتاب أو أي شيء، أو معطى تجريبياً أو عملاً [فنياً أو أدبياً] متميزاً في ثقافة معينة، له مؤلف وسياق نشأ فيه، وآخر تم تلقيه فيه. لكن، سيميائياً، لا بد من تحليله عبر بنيته الداخلية، ومن هنا عبارة بارت وفوكو الشهيرة «موت المؤلف» التي تعد تلخيصاً موفقاً لعمل دؤوب، بدأ بالشكلايين الروس، وبسروب، وصولاً إلى النقاد الأمريكيين الجدد والبنسريين الفرنسيين، وعلم السرد، وأخيراً أفضى إلى عمل غريماس الشهير في كتابة (موباسان وسيميائية النص) الذي رأى فيه بوب ريكور برهاناً كاملاً على ما يمكن أن يصل إليه التحليل السيميائي للنص.

(1) يرى الألسني الدانمركي الشهير يلمسلف أن اللسان يتكون من مستويين هما: المضمون والتعبير، لكل منهما شكل: شكل التعبير وشكل المضمون. إذا بسطنا الأمر يمكن أن نقول بشيء من التجاوز إن هذين المفهومين يشبهان، إلى حد ما، مفهومي الدال والمندلول عند فريديان دوسوسير [م].

لكننا نعرف أن علم الدلالة قد تدرج في توسيع مفهوم النص واستخدمه لدراسة الماهيات السيميائية *grandeurs sémiotiques* وتحليلها، تلك التي يمكن أن يكون لها خصائص الكتاب نفسه - النص كالانسجام، والانغلاق، وترتيب المستويات، والعملية التطورية *processualité* الداخلية الخ - لكنها ليست ذلك الكتاب - النص. إن البرامج التلفازية، الإعلانات الدعائية والأفلام والمواد التكنولوجية والمحادثات الشفهية والاستراتيجيات العسكرية ومحطات المترو والمباني والمدن، ليست نصوصاً، من وجهة نظر تجريبية *empirisme*؛ لكن يمكن دراستها منهجياً كما لو كانت: نصوصاً لأنها تتمتع بالخصائص الشكلية نفسها التي للنصوص بمعناها المعروف. في هذه الحالة الثانية، لا يعود النص شيئاً أو مادة تجريبية، لكنه يصبح نموذجاً نظرياً يمكن استخدامه من حيث المبدأ، وتوفر بعض الشروط المعرفية المسوّغة، لإعادة بناء أجهزة شكلية «عميقة إلى حد ما» لكل مواد المعرفة المتعلقة بعلم الدلالة. ومثلما بني مفهوم السردية *narrativité* عبر التوسيع المتدرج لتحليل الحكايات الملموسة (حكايات الجنيات، الأساطير الهندية - الأمريكية، رواية الأدب الموازي، القصص الأدبية) بغرض تفسير الخطابات التي ظاهرها غير سردي مثل (الدعائية، التسويق، الصحافة، السياسة والفلسفة الخ)؛ فقد بني مفهوم النصية *textualité* انطلاقاً من تحليل النصوص بمعناها المعروف (الرواية، الشعر، اللوحة) من أجل التفسير؛ أي إعادة بناء الترابط الدلالي والتجليات السيميائية التي ظاهرها غير نصي (المجمعات التجارية الكبرى، طريقة تحضير طبق ماء، التجارب العلمية المخبرية الخ). لذا، فإن النص أو بالأحرى النصية [أي عملية بناء النص] تصبح بالتالي نموذجاً شكلياً لتفسير - وربما فهم - الظواهر البشرية والاجتماعية والتاريخية والثقافية. من هنا كان غريماس يستخدم الشعار الشهير «لا خلاص خارج النص»، كما استخدم السيميائيون، أصحاب النظريات المتميزة، عبارة «نص» نفسها للإشارة إلى المادي النوعي الذي تناولته دراساتهم. ولذلك أيضاً تحدثت بارت عن النص كمكان تتجسد فيه مجموعة مقبوسات تعود إلى مدونات ثقافية متنوعة، كما عمل إيكو على العلاقة الدقيقة بين حدود النص وحدود التأويل، كما تحدثت لوتمان عن بنية النصي الفني أو عن نص الثقافة للإشارة إلى مختلف المراحل التي مرت فيها عملية تكوينه.

هل تتجاوز حدود النص؟

يبدو أن الزيادة في عدد دلالات هذا المصطلح الماورائي للنص - كمادة ونموذج - تطرح اليوم، داخل السيميائية، عدداً من القضايا. أولاً لأن هذه الانزياحات المتدرجة لدلالة كلمة «نص» من مادة إلى نموذج، كانت غير واضحة إلى حد ما. سبق لبارت أن ميّز تماماً بين العمل oeuvre (كظاهرة لها ارتباطاتها الخارجية في فقه اللغة والتاريخ)، وبين «نص» - بوصفه كياناً نظرياً يسمح بإلقاء نظرة جديدة على المنتجات الأدبية والثقافية). لكن بعد هذا العمل التأسيسي، الذي غالباً ما نساءه، قلما فكرنا في النتائج النظرية والمعرفية (الايستمولوجية) لفكرة النصية textualité هذه بما هي نموذج شكلي للتحليل، واستخدمنا المصطلح كمترادف تقريباً لمفاهيم أخرى مثل «الخطاب» و«المسرود» و«التأويل» الخ. مما أدى إلى تشوش مصطلحي تصنيفي خطير. من جانب آخر يبدو للوهلة الأولى، أن غريماس نفسه كان سبباً في نشوء أنواع من سوء الفهم المصطلحي: فتارة يتحدث عن «سيميائية النص» مثلاً في تحليله لقصة «صديقان» لموباسان، وبالتالي لكي يشير إلى تحليله للعلاقات الداخلية. عموماً يتحدث عن «النص» وهو يقصد الإشارة إلى نتيجة التنصيص textualisation أي إلى التجلي التعبيري لمضمون جاهز؛ أي الحالة النهائية التي يفرضي إليها التدرج في توليد المعنى؛ وطوراً، فهو حينما يردد الشعار المشار إليه آنفاً «لا خلاص أبداً خارج النص» فإنه غالباً ما يستخدم كلمة «نص» للإشارة إلى «مرجع» السيميولوجي، أي إلى المادة النوع الذي تدور حوله دراساته. يرى غريماس أن السيميائية هي دائماً سيميائية النص؛ أي ليس هناك سيميائية بمعزل عن النص. بالتالي ليس من باب المصادفة أن يقترح للنص في قاموسه «تعريفاً جديداً»: «لا يتكون النص إلا من عناصر سيميائية تتطابق والمشروع النظري للوصف». بالتالي، يبدو أن النص، بالنسبة لغريماس، هو تعبير عن «الكل» (المادة السيميائية المتكونة تبعاً للدقة التي تنوعها في المشروع الوصفي)، وأيضاً هو تعبير عن كل ما يتعلق بالنص (أي التجلي التعبيري للملموس، نهاية توليد المعنى؛ أي نتيجة التزاوج بين مستويي التعبير و المضمون).

أخيراً، هذا التوسيع المتدرج لمجال البحث النصي، هذا الانتقال الصامت من النص/المادة إلى النص/النموذج، أفضى إلى نقاش معرفي حول إمكانية استخدام كلمة «نص» نفسها للحديث عن أي مادة تحليل سيميائي تقريباً، وبالتالي عن ضرورة تجاوز النص إلى ماهيات سيميائية ومواد تحليل أخرى، مثل الممارسات الفردية (تخضير أطباق الطعام، تدخين السجارة، التنزه الخ) أو الممارسات العنقودية (كالتسوق في المجمعات التجارية الكبرى، والحديث عن الحقائق والتجارب الخاصة إلى حد ما مثل: (الرقص والضحك الجماعيين)، بالتالي قد تكون هناك مواد سيميائية تقع خارج النص، وربما خارج عملية تكوين أو صناعة النص، على النظرية أن تأخذها بنظر الاعتبار: إن الإغراءات التي تقدمها تكنولوجيا الاتصال والانترنت والممارسات الإعلامية المعاصرة، هي قابلة للتحليل بأدوات السيميائية المسماة بالسيميائية النصية، أو كما قال أحدهم شيء من الإيهام السليبي «السيميائية النصية» أو سيميائية صناعة النص؟. لذا أكد حاك فونتاسل، في مقالة حديثة حول الممارسات النصية، أن شعار «لا خلاص أبداً خارج النص» قد انتهى زمنه، متجاوزاً بذلك كل ما يقوم به باحثون حاليون عديرون في مجال السيميائية، لأن:

«الممارسة السيميائية في حد ذاتها قد تجاوزت كثيراً الحدود النصية، من خلال اهتمامها منذ أكثر من عشرين عاماً، بالهندسة والعمارة وتصميم المواد واستراتيجيات السوق، وحتى تنوع سيجار معين أو تفصيل نوع من المشروبات». وبشكل أعم، انصب اهتمامها على بناء ما يسمى سيميائية الحالات *sémiotique des situations* أو سيميائية التجربة انطلاقاً من إشكالية التقليد العفوي *contagion* والضبط الجمالي، وحتى الاحتمالات *aléas* [هنا يستشهد فونتاسيل بلاندوفسكي]. يبدو أن الساعة قد أذفت لإعادة تعريف طبيعة ما يدخل في إطار اهتمام السيميائية (السيميائيات - المواد) للقيام بهذه الأبحاث المعتمدة والضرورية التي تجري خارج النص، وهي أبحاث متوغة طالما أنها تخضع للحد الأدنى من التضامن بين التعابير والمضامين، ولا تعدّ هروباً خارج مجموعة العلامات *sémiose*.

والخلاصة:

إذا صحّ قول يلمسليف، بأن المعطيات المتوفرة لدى الألسني تلبو «نصاً»، فهذا لا يصحّ على السيميائي الذي يتعامل بدوره مع «مواد» أو مع «ممارسات» أو مع

«أشكال حياتية» تقوم ببناء هياكل كاملة للثقافة. واليوم صار لزاماً أن نعيد صياغة شعار غريماس على النحو التالي: «لا خلاص أبداً خارج السيميائيات - المواد» التي ينبغي أن نضع تعريفاً لهذه «السيميائيات - المواد».

إن تخلي فونتانييل عما يسمى بالموقف «النصي»، قاده إلى اقتراح مسار مولد للتعبير، من شأنه، في نهاية الأمر، تأسيس سيميائية حقيقية للثقافات وفقاً لمبدأ الدمج المتدرج بين مواد التحليل، كما يقول بينفينيست: مثل: العلامات والوجوه [البلاغية]، النصوص - الملفوظات، المواد والركائز، الممارسات والمشاهد scènes، الحالات والاستراتيجيات، أشكال الحياة. وإن لم يكن في نيتنا مناقشة اقتراح فونتانييل هذا، على ما فيه من إغراء، نود فقط ملاحظة أنه يستخدم مصطلح «ماوراء النص» بهذا المعنى الأول؛ أي كمادة ناجز أو معطى، وبالتالي فهو شيء ينبغي تجاوزه لصالح سيميائيات - مواد أخرى مطلوب تحديدها، لكنها بذلك تخرج من إطار النصية (صناعة النص). وهذا يعني إعادة أنطلجة re -
 ontologisation du texte الهدف بقاء مسار مولد للتعبير - حيث يتحول النص إلى مستوى تندمج فيه العلامات والوجوه [البلاغية] والاستراتيجيات وأشكال الحياة، ومن جانب آخر، لصالح أشياء أخرى غير النص، شيء ما خارج النص، كان ينتمي قبل ذلك إلى السيميائية الاجتماعية. وليس من باب المصادفة أن يسوق فونتانييل كمثل على ضرورة تجاوز حدود النص هذا، تلك المجالات التحليلية التي اشتغل عليها كل من فلوخ (هندسة البناء والعمران)، وتصميم المواد واستراتيجيات الأسواق، وتلوق السيجار أو الخمر، ولاندوفسكي (سيميائية الحالات، التجربة، التقليد العفوي والضبط الجمالي والمصادفات أو الاحتمالات). بالتالي إذا كان لا بد من صرف النظر عن شعار غريماس «لا خلاص أبداً خارج النص»، فذلك أيضاً من أجل أن يدمج في النظرية السيميائية أعمالاً مثل أعمال فلوخ الذي اتخذ من عبارة غريماس شعاراً لأعماله حول التسويق والاتصال، أو مثل لاندوفسكي الذي أنهى

(1) Ontologie: في معناها العام ترادف ما وراء الطبيعة أو التجريد. وبالتالي يكون المعنى هنا إعادة

الصيغة التجريدية للنص[م]

دراسته حول المجتمع الرزين *la société réfléchie* يقول صريح، هو أن «الواقع شكل آخر من أشكال النصية» (صناعة النص).

بالتالي، أظن اليوم أن إحدى المسائل الأكثر إشكالية في هذا الفرع المعرفي هي مسألة النصية. من ناحية، تم اقتراح سيميائية النص في الدراسات المتعلقة بالدلالة لحل المشاكل الموجودة في سيميولوجيا الستينيات أي سيميولوجيا العلامة والمدونات، التي كانت ترى في علم العلامات السوسيري تطبيقاً شبه أوتوماتيكي للمقولات الأسنسية على المواد المختلفة للاتصال الاجتماعي التي لا تدخل في إطار اللسان: الأساطير المعاصرة، لوحات الإعلانات، السينما، المسرح، الدرجة (الموضة). حول هذه المادة كان تمييز لوتمان بين النصوص وبين كتب النحو *grammatiques* بهدف إلغاء فكرة أولوية المدونات الاجتماعية - الاعباطية والمتعالية *transcendantales* - على الرسائل الفردية (الداتية والمغيرة). ومن جهة أخرى يحار المرء في أن ينظر (أو لا) إلى سيميائية النص هذه نفسها كما ينظر إلى فن هيجل بوصفها شيئاً من الماضي¹ لأنها لم تعد قادرة على بذرة ظروف الثقافة المعاصرة (حيث يبدو أن النصوص لم تعد موحدة)، ولا المتطلبات الأيستمولوجية الجديدة لعلم الدلالة.

وفي هذا تناقض إلى حد ما، لأن السيميائيين، كلهم يتحدثون عن «النص»، و«النص» يبدو كلمة نستخدمها من دون أية مشكلة. وبالتالي هل ينبغي تجاوز حدود النص؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، فما الذي نسعى للعشور عليه؟ وإذا كان بالنفي، فما هي فكرة النص «والنصية» التي تفرض علينا تجاوز حدود النص؟ وما الذي سنجده «خارج النص»؟ أمهي السياقات؟ أم الحالات *situations*⁽¹⁾؟ أم أشكال الحياة

(1) سيميائية الحالات *sémiotique situationnelle*: هي سيميائية العلوم الاجتماعية. تعود في أصلها إلى علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي يستخدمها الإنسان من أجل الأشياء التي تحيط به فيقوم بإعطائها معنى ما. لهذا يقوم الناس بوضع الأشياء ضمن حالة معينة. لكن ما هي هذه الآلية التي يتم من خلالها وضع الأشياء في هذه الحالة أو تلك؟ هذا ما تسمى السيميائية الحالالية إلى إيضاحه.. وهذه السيميائية لا تهتم ببث الرسائل إنما بتفسير التعبير، لأنها هي التي تربط بين الطواهر بالأنظر التي تتكون منها الحالة. إنها تتطوّر بالفاعل أثناء قيامه بالفعل، وفي مواجهة التشابلات الناشئة في حالة معينة، ولا علاقة لها بقرى الوحدات النصية التي تؤدي إلى حبكة معينة، باختصار شديد نقول

أم التجربة؟ وإلا فما هي فكرتنا عن النص (والنصية) التي تبقينا داخل هذه الحدود؟ وما هي الشروط اللازمة للاستمرار في المحافظة على فكرة النص بوصفه نموذجاً شكلياً لتفسير مواد السيميائية؟ بعبارة أخرى، ما هي الشروط الواجب توافرها لمناقشة شعار آخر - ضمن إطار السيميائية - شهير جداً طالما نوقش في النظرية الأدبية وفلسفة ما بعد البنيوية، وهو الشعار الذي أطلقه ديريدا: «ليس هناك شيء خارج النص»؟

مرحباً بالمكعب.

لكي نحاول الإجابة، دعونا ننظر إلى المكان *deu*، والمقصود هو المكان النصي بطبيعة الحال؛ حيث صاغ غريماس شعاره المشار إليه سابقاً، في مدينة سيريزي لاسال أجاب غريماس في عام 1983 على سؤال طرحه عليه ميشيل أريفيه حول اللسانيات بقوله: «تلقيت تأهيلي الأول في فقه اللغة على يد معلم ممتاز. وهذا يعني أنني تعلمت احترام النص ومرجعية فكر الآخرين، وامتد هذا التأثير الهام ليشمل الممارسات النصية ولا بد للتحليل النصي أن يبدأ بفقه اللغة؛ أي التحضير الفقهي للنص. وهذا أمر صمني لا محيد عنه. يعني أن نعترف ما هو النص سواء أكتنا مؤرخين أم النسيين أم متخصصين في المنطق النص هو النقطة التي نبدأ عندها صراخنا، إذا جاز التعبير، وإليها ينتهي، فهو يسوعها ويؤسس لها. بعد هذا، وحينما يحين الوصف، لا بد من الابتعاد عن النص، مع بقائه الرابط الوحيد الذي يصلنا بواقعنا المختلف عن الواقع الرياضي والطبيعي الخ».

وقبل هذا أجاب غريماس على سؤال هيرمان باريت حول الظواهرية بقوله: «النموذج التصويري الذي سرت على هديه، عثرت عليه في كتاب ميرلوبونتي «المكعب». لكن ما هو هذا المكعب يا ترى؟ إنه، على ما أظن، إذا نظرنا إليه من ناحية هندسة الصورة نراه، يشبه قصة شمع العمل عند ديكارت⁽¹⁾. يمكن للمرء أن

إنها سيميائية الإجابة على السؤال: كيف نفهم ما يجري حولي؟ لهذا ينبغي أن نكون حذرين، بعد ذلك نقوم بتعليلها. [م]

(1) في كتابه «تأملات في ما وراء الطبيعة»، أراد ديكارت أن يعود تأسيس البناء المعرفي برمته. وقد سبق أن لوه في مقدمة كتابه «مخطوط المنهج» إلى أن المعارف التي تلقاها كد خيبت أمه، وبالتالي -

ينظر إلى المكعب من كل الجهات فيرى فيه، كلما نظر إليه، شيئاً مختلفاً، لكن المكعب في حد ذاته ثابت في الزمان والمكان. وهذا تعريف مناسب للخطاب بوصفه مادة مستقلة . «لا خلاص أبداً خارج النص» تعريف يسمح لنا بالحديث عن الخطاب بعيداً عن المتغيرات التي يحدثها كل من المرسل والمتلقي. النص موجود دائماً، مثله مثل المكعب: البنية النصية أو السردية تشكل ثابتاً يمكن أن تقوم عليه تحليلاتنا. ليس المقصود تقليص هذا الثابت كما نفعل في أغلب الأحيان، بالنسبة للمفوضية أو لمتلقي المفوضية كما في علم الجمال عند جوس Jauss على سبيل المثال: لا يمكن رد كل شيء إلى المنتج أو إلى القارئ.

حفلنا به من إبداع علم جديد يحل محل العلم القديم المستوحى من أرسطو، والذي كانت تدرس الجامعات آنذاك.

وإعادة التأسيس هذه ترمز عموماً لمفهوم جديد للمعرفة، وبالتالي فقد أحصى كل الأفكار لذلك. فميز بين مختلف الأشكال التي يدرك شيئاً ما من خلالها، حتى يتم التوصل إلى أكثرها دقة وقبولاً، لقد تبين له أن المعرفة المستندة إلى الانطباعات الحسية لدى من للمعرفة الفكرية التي يتم بناؤها استناداً إلى العقل. فحاول لا تعرفنا إلا بالصور الباطنية للأشياء. أما العقل فيجهدنا بكتشف الخصائص العامة أو المجردة التي تحدد الطبيعة الحقيقية للأشياء.

في التكملة الثاني، يقدم لنا ديكرت مثالاً على ما ذهب إليه: راقبوا هذه القطعة من الشمع التي أخذناها ترواً من خلية نحل. إنها لم تتخذ بعد لدافة للسسل الذي كان فيها، وما تزال تحتفظ بشيء من أريج الورد التي جلبت لصناعتها؛ لونها وشكلها وحجمها، كل ذلك ظاهراً للعين. فهي قاسية وباردة، ويمكننا لمسها وإذا مشيتها فستصدر صوتاً ما. نلاحظ أن حواسنا الخمس تساهم في هذا، ونقدر وكأنها تقدم لنا معلومات دقيقة لاثك فيها حول قطعة الشمع تلك. إذا قربنا هذه القطعة من مصدر حراري فإن كل خصيصة فيها تتغير: الشكل واللون والوزن، وتتخذ رائحتها ولونها، ولا تعود قادرة على إصدار أي صوت. باختصار، نلاحظ أنه لم يعد فيها أي عنصر من عناصر الصورة الملموسة التي قمنا بها حواسنا، مع أننا نعرف تماماً أنها قطعة شمع نفسها. وبالتالي، إذا أردنا أن نكون معرفة واضحة ومتميزة عن الشمع، فلا يمكننا أن نكون إلى الانطباعات الملموسة. إذاً لا بد من إصالح العقل حتى نستخلص العناصر التي يتكون منها الشمع في كل حالته.

الخلاصة أن الحسية تعرفنا بالأشياء المفردة من خلال الصور (المرئية، اللمسية والشمية الخ)، أما الفكر المجرد فيستخلص الخصائص العامة لفئة من الأشياء. والتجريد لا يمكن إلا أن ينشأ عن الفكر وليس عن التصور، ولا يمكن تمثيله إلا بالعلامات أو الرموز.

لا، هذا غير ممكن نظراً لوجود المادة بينهما. قد تتمكن من تغطية دورها، لكن هذا لا يعني غياب المواد السيميائية. وهذه هي نقطة الانطلاق التي اضطررتني إلى اقتراح مفهوم الوجود السيميائي الذي يشبه تقريباً واقع الأشياء الرياضية. أظن أن السيميائية قادرة على تصور وجود هذه المظاهر الخادعة simulacres، هذه الصيغ، المواد التي يمكن تعريفها سيميائياً، تلك التي يسمح نمط وجودها باستبعاد قضية الكائن والقضايا الأنطولوجية.

أعتقد أن الأمر بات واضحاً. فمن ناحية، النص هو مرجع السيميولوجي، وهو المادة الوحيدة والفريدة التي «يعلو صوته» حولها. ومن ناحية أخرى، ذاك النص ليس شيئاً معطى (ناجزاً) أو هو «واقع طبيعي» إنما هو مظهر خادع، شيء ينبغي تحضيره، أي بناؤه كما يفعل فقهاء اللغة دائماً بمادة المعرفة التي يشتغلون عليها، وفقهاء اللغة يذكروننا بأن النص غير موجود في حد ذاته، إنه صورة عقلية - كما يقول د. س. أفال - بصمها المقيّم اللغوي كـ **فرضية عمل**، لأنه يرى في النص أداة استراتيجية وليس مادة يقوم باكتشافها. لهذا كانت صورة المكعب بالنسبة لميرلو بونتي رائعة: المكعب يصبح مادة الإدراك، ويجب أن ننظر إلى كل أوجهه المختلفة، ثم الخروج من هذا الإدراك المؤقت والقيام بتوليفه (تركيبه) على المستوى المعرفي. المكعب شيء موجود ومتكون، مثله في ذلك مثل نص فقهاء اللغة ومرجعية السيميائيين.

القضية المستوى التجريبي

هنا عدد من الملاحظات والنتائج النظرية التي تفرض نفسها. أولاً، المادة التي يطرحها السيميائي في مستواها التجريبي ليست متجزة أبداً بوصفها مادة. لكن هذه المادة تتكون أولاً ثم تطرح بوصفها ناجزة أي طبيعية، بمعنى معناة؛ أي إنها شيء بدهي (كما لو أن عملية التكوين لم تحدث أبداً). وبالتالي فإن المنظور السيميائي يقوم أساساً على عملية تكوينية مضاعفة تفرض نفسها وتكون المادة السيميائية تبعاً لها، مادة ناجزة (وهي منطلق وغاية الوصف المحايث [أي وصف العلاقات الداخلية في النص]) ومتكونة (وهنا ينبغي تسويغ هذا التكوّن وتعليله على صعيد المنهج والنظرية والايستيمولوجيا). في قاموس غريماس، وتحت كلمة سيميائية

sémiotique يؤكد المؤلف أن سيميائية المادة؛ أي «كل ماهية grandeur واضحة يراد معرفتها» (وقد تشكل بالتالي نقطة انطلاق للتحليل) توجد (أي السيميائية) فقط «في إطار مشروع وصفي وتفترض سلفاً ما وراء سيميائية يفترض أن تتكفل بها». إنَّه، فتجريبية empirisme عملية إنتاج العلامات semiosis ليست منجزة ولا طيعية، لكن المشكلة أننا نتصور عموماً المستويات الأربعة المعروفة (التجريبي، المنهجي، النظري، الأبيستولوجي)، وكأنها تسير في اتجاه خطي متدرج يبدأ بأبسط أنواع الكلمات لينتهي إلى أعقدها. وتبعاً لهذه الصورة الخطية يمكن أن تكون السيميائية عندئذٍ نوعاً من تطبيق لنظرية أو منهجية، مضبوطة فلسفياً، على معطيات تجريبية معينة. بذلك ينشأ نوع من التقييم valorisation الضمني الذي يقلل من أهمية المستوى التجريبي ويزيد من أهمية المستويات الأخرى، ولا سيما المستويين النظري والابستمولوجي. في الواقع، لا بد من استدال الصورة الخطية بأخرى دائرية، يكون بموجبهما المستويان الابستمولوجي والتجريبي متعاقبين، أو على صورة لوحة يقيم فيها كل مستوى علاقات أساسية مع المستويات الأخرى.

حقيقة الأمر أن المستوى التجريبي ليس هو الأقل قيمة، لأنه ليس الأول، ولا يشكل نقطة الانطلاق الحقيقية للحركة السيميائية، إنما هو، كما سبق القول، نقطة وصول عملية مسبقة لإنتاج المنحز الذي يبدو تارة مخفياً وطوراً منسياً، ولا يتم تسويغه بشكل كافٍ، لكنه يبقى، في كل الأحوال، أساساً في عملية إنتاج العلامات semiosis. نحن نعرف أن المادة التي تسعى السيميائية إلى معرفتها ليست شيئاً ولاهي معنى، إنما هي العلاقة الدائمة بين الشيء والمعنى: وهنا لا بد من جهة ثقافية أو تاريخية أو علمية أو فاعل رئيس، سواء أكان فردياً أم جمعياً، يطرح هذه العلاقة ويجعلها ملائمة، ويبرز أهميتها في وسط دلالي معين. إن ابستمولوجيا السيميائية هي في أساسها بنائية constructiviste⁽¹⁾، ولا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك. وأعتقد أنه هنا توجد أكبر الفروق التي تميز السيميائية عن العلوم الإنسانية الأخرى

(1) النظرية البنائية constructivisme (وهي هنا تختلف عن البنوية structuralisme)، قال بها جان بياجيه كرد فعل على السلوكية الأمريكية. هي نظرية التعلم وتطوير القدرات الفردية، لتكون قادرة على إعادة بناء المعارف من خلال فهم الواقع المحيط وليست مجرد فعل ورد فعل [م].

التي طالما تطرح على نفسها قضايا منهجية (كما في علم الاجتماع وعلم النفس على سبيل المثال) لكنها لا تطرح على الإطلاق مسألة تكوين مادتها المعرفية مادة المعرفي. وينبغي ألا نخلط مسألة المنهج بمسألة تكوين المادة أي، كما يقول غريمارس، مسألة الأولوية، بمعنى تهية النص⁽¹⁾.

البناء والطبعة (تطبيع) et naturalisation construction

ينبغي أن نشير هنا إلى ملاحظة أخرى. إذا اتفقتا على هذا الأمر، لا بد من إعادة النظر في التمييز المطروح سابقاً بين النص - العادة وبين النص - النموذج. أساساً كل النصوص متكونة أو متجزئة، لكن الفرق في أن بعضها يتحول إلى مادة، بينما تبقى الأخرى على شكل أشياء يرد نمذجتها، بوصفها نصوصاً من خلال التحليل السيميائي. طالما شدد لوتمان، مثلاً، على حقيقة أن الثقافة تطرح شيئاً ما على أنه نص، وشيئاً آخر على أنه «خارج نص hors texte». فإما أن يتعلق الأمر بنص مضاد (أي نص آخر) أو بلا - نص (شيء غير معترف به على أنه نص) وبالتالي ليس هناك نصوص بالمعنى المعروف، إما نصوص ندماء في كل ثقافة، على أنها طبيعية، ولا سيما إذا كانت عتباتها شديدة الوضوح، أي مأسسة إلى حد ما مثل غلاف الكتاب وإطار اللوحة، وستارة المسرح، ومقدمات الأفلام، والمؤشرات التي تظهر على شاشة التلفاز الخ. هذا يعني أن الأشياء التي نفهمها في ثقافتنا على أنها نصوص - مادة (مثل: الكتب الأفلام، اللوحات) هي نتيجة عملية بناء ثقافي شديدة التعقيد...» عملية ربما تكون خافية إلى حد ما، مما أدى إلى الاعتقاد اليوم بأن هذه

(1) عالم الاجتماع، على سبيل المثال، يستخدم في أغلب الأحيان ما يقوله الناس له على المقابلات وفي مجموعة الأسئلة التي تقدم على شكل اختبار - على أنه معطى طبيعي ومعطى تجريبي لا يطرح أية مشكلة. شيء طبيعي يقول الحقيقة حول الظواهر المدروسة، نسبياً (أ) لأن الأجوبة عبارة عن نصوص - لغوية من ناحية - تحتاج إلى التحليل والتأويل وليساً (ب) لأن الأسئلة عبارة عن نصوص مدونة سلفاً بما يتوافق مع مشروع وصف العالم الاجتماعي وفهمه. وبالطريقة نفسها، فإن علماء النفس الذين يسمون بـ«التجريبيين» يقومون ببناء تجارب في المختبر بما يتوافق مع فرضيات وصف الظواهر النفسية، عانين أن هذه التجارب هي الطبيعة نفسها، فليس بالتالي لهذه السيميائي، ولحياناً لنصتي لهذه المادة المراد معرفتها.

الأشياء إنما هي نصوص بطبيعتها. وبالتالي فهناك عملية صناعة نصوص textualisation (نصنصة، تنصيص⁽¹⁾) ينتج عنها طبعنة (أو تطبيعاً) للنص، شيء يشبه الشيء - النص يختلف عن اللاتصوص وبالتالي فهو نص - نموذج.

إذا الفرق الوحيد بين: أ) الإنتاجات الثقافية المضمرة للنصوص في داخل الثقافة (أي ثقافة) مرتبطة بأشكال مضمرة من التقييم الاستراتيجي لـ هنا وهناك، لـ «نحن» ولـ «الآخرين» لـ «الثقافة» ولـ «الطبيعة»؛ وب) الإنتاجات الصريحة للنصوص (التي تسعى إلى أهداف معرفية ما وراء لغوية)، لكنها في العمق عمليات ثقافية، وبالتالي فهي ترتبط بنهايات محددة. لهذا أجرى غريماس تغييراً هاماً حينما فضل استبدال ثنائية /الطبيعي عكس المنجز/ ثنائية/ السيميائيات العلمية عكس السيميائيات غير العلمية/ حيث الأولى هي «السيميائيات - المواد التي تتم معالجتها في إطار نظرية سيميائية صريحة»، بينما الثانية عبارة عن ماهيات العالم البشري والاجتماعي المتكونة بشكل صريح تماماً، ولهذا نعدّها «طبيعية».

لا وجود لـ خارج النص

هنا نجد أنفسنا أمام ملاحظة ثالثة. الحقيقة إن مقارعة غريماس حول النص الذي يُعدّ «كلاً» (مجرد مادة معرفة سيميائية) و«جزء» (أي الشكل التعبيري لمضمون مضمّر) غير موجود. يرى غريماس أن عملية إنتاج النص لا تتحقق في نهاية المسار التوليدي، أي في اللحظة التي تلقي فيها القصة والخطاب بجوهر التعبير substance de l'expression⁽²⁾ طارحين أسئلة الخطية linéarité (بالنسبة للكتابة) والتزمين temporalisation (بالنسبة للشفهي) والترتيب المكاني topologique (بالنسبة للمصور) الخ. أما غريماس فيقول إنه يمكن أن يكون لدينا عملية نصنصة [تنصيص أو إنتاج نصي] textualisation في كل مستوى من مستويات المسار: العميق والسطحي والسرد والخطابي الخ. وبالتالي عندما ننزل من مستوى البنى التعبيرية (أو النصية)

(1) هذه مجرد مقترحات مبدئية يمكن للزملاء اقتراح ما هو أفضل منها [م].

(2) بحسب فردينان دو سوسير، العلامة تتكون من دلّ ومطلول، أما يلسليف فقد قسم علامته إلى ثنائية:

شكل للتعبير وشكل المضمون، وحمل لكل منهما جوهرًا، وبالتالي يكون لدينا. جوهر التعبير (السلسلة

الصوتية) وجوهر المضمون (الفكرة). [م]

إلى مستوى الخطاب أو القصة، فإننا لا نترك جوهر التعبير بل نجد جواهر تعبيرية أخرى ربما تكون مختلفة عن الجواهر الأولى أو مشابهة لها، لكنها في كل الأحوال تبقى جواهر أخرى. وبذلك يتكون - من خلال تجاوز القوينة transcodification (لوتمان) أو تجاوز الترتيب transposition (غريماس نفسه) أو عبر الترجمة (فابري).- نص آخر يتحدث مباشرة عن الخطاب أو القصة موجلاً أو معلقاً بذلك epoché مستوى التجلي النصي. هنا النص الثاني قد تكونه النظرية كنموذج شكلي أي إما وراء سيميائية علمية méta sémiotique scientifique يتوجب عليها تفسير التشكيل النصي المنجز. يمكننا بالفعل أن نكون موجودين في ثقافة معينة كأن نقوم، على سبيل المثال، بدراسة شعرية تصف الخطاب الأدبي في مرحلة معينة من دون التعرض للمقاصد، كما يمكن لكتاب حول الدعاية أن يتحدث عن الخطاب الدعائي من دون الاستناد إلى أي إعلان يبين هذا الخطاب.

إنّ، فالثقافات، بما هي عاصم يتكرر فيها الفلك السيميائي تتشكل وتبديل باستمرار من خلال إنتاج نصي وما وراء نصي أي مُناس intertextuel: حيث كل نص يحيل إلى نصوص أخرى عبر استخدام جواهر التعبير نفسه أو جواهر أخرى، أي الوسيط نفسه أو أي وسيط آخر. في السلسلة [الكلامية] أو في اللوحة، علماً أنها مُتأصّلة، فإن النصوص لا تكون متساوية ولا تؤدي كلها الوظيفة الاجتماعية والثقافية، ولا تحظى بالتقدير نفسه. بعض النصوص أهم من غيرها لأنها تتحدث عن نصوص أخرى عبر وصف علاقاتها الداخلية، وتلك التي تجد نفسها «بشكل طبيعي» في المستوى الخطابية أو السردية طارحة نفسها كأساس ملائم لتوليد نصوص أخرى على مستوى تجلٍ أني ومباشر.

بهذا يمكن لكل من شعاري ديريدا «لا شيء خارج النص» - وغريماس «لا خلاص أبداً خارج النص» أن يتكاملا: ليس هناك خارج نص، لأننا حينما نخرج من النص سنجد أنفسنا أمام نصوص أخرى، على أساس أن السياق هو كل ما ليس مميزاً، فإذا كان فيه شيء مميز لا بد من إعادة دمجه في التحليل النصي من دون الخروج من هذا الشيء أو من النص نفسه.

لكن هذا لا يعني بالضرورة تصور الانحراف التأويلي dérive interprétative الشهير، أي تلك الفكرة التي طالما وقف أميرتو إيكو ضدها، القائلة بإمكانية قراءة

النص وفقاً لإرادة القاري ويأن كل التأويلات ممكنة، ولا فرق بين التأويل والاستعمال. الحقيقة أنه كان هناك على الصعيد المحلي، أشكال تحتية تعمل على تكوين مميزات النصوص وكذلك الانتقالات من نص لآخر: الاختلافات الثقافية تجعل الترجمات والتأويلات ممكنة، وفي الوقت نفسه تقف حائلاً أمام ترجمات وتأويلات أخرى.

المسار التوليدي والتناص

نتقل الآن إلى ملاحظة رابعة. إذا اتفقنا على هذا الأمر فإن المشروع النظري الذي يمكن أن نخيله الآن كنوع من الفكرة الناطقة *idée régulatrice* بحسب كانت Kant، ينطوي على التفكير بمجمل التناصية الترجيمية *intertextualité traductrice* كمطلق للثقافات (قاري) وللمسار المؤبد للمعنى بدلاً من تمييز مسار مؤبد للمضمون وآخر للتعبير، يمكننا التفكير بوجود أكثر من محدد تجانس بين مستويي مميزات المعنى داخل النص وبين السلاسل التناصية داخل الثقافة. وتوليد المعنى يعني الانتقال من نص لآخر، مع معرفتنا بأن هذه النصوص، كما قلنا، ليست متشابهة ولا تتمتع بالقيمة نفسها.

فوق وتحت [النص] en amont et en aval

من خلال وجهة النظر السابقة يمكن لمطلب تجاوز النص أن يضطلع بأشكال تصورية *configurations conceptuelles* شديدة الاختلاف. في المقام الأول، هناك الموقف الأنطولوجي الجديد الذي أشار إليه فورتايل الذي يعتقد فعلاً بوجود شيء ما اسمه «خارج النص»، أي سيميائيات - مواد ليست نصوصاً، مثل استراتيجيات التسويق أو الممارسات الثقافية المتنوعة. لكن لاشك في أن هذا الموقف لا يعني العودة إلى الماضي متناسياً سيميائيات النص - النموذج التي لم يعد أحد يجادل فيها. إن الأمر يتعلق بالأخرى، بحركة إستراتيجية تريد توسيع مجال ممارسة علم الدلالة، وفي الوقت نفسه، تقوية الأسس النظرية التي يقوم عليها هذا الفرع المعرفي.

من هنا جاءت، في المقام الثاني، إعادة الصياغة الأدق لهذا التوجه الأنطولوجي الجديد الذي يظن أصحابه، أنه إذا كانت النصوص تشكل الأشياء الأولية للمعرفة السيميائية فلا بد من دراسة: أ) ما فوق النصوص (شيء ما كالتجربة «الأولية» أو

«الشَّفَقِيَّة» aurorale التي تؤدي إلى تكوين النصوص، و ب) وما هو تحت هذه النصوص نفسها (شيء ما مثل ممارسات التلقي والتأثيرات على متلقي الرسائل والفاعلية الخارجية التي تتجاوز المهارة أو القوة الدافعة الداخلية الخ). بعبارة أخرى، يبقى النص في مركز اهتمامات السيميولوجي بوصفه مُنتَجاً ثقافياً وتاريخياً والذي من خلال مقاومته للمقولات التأويلية التي يستعملها الفرع الذي تنتمي إليه، تدفعه إلى جعلها أكثر دقة وأكثر فاعلية. مثلما يقوم البدانيون بدفع الإتنولوجي إلى مناقشة رؤيته الغريبة حول العالم، فإن النص أيضاً يقوم بدور «البداني» بالنسبة للسيميولوجي: لأن كثامة البدائية تقاوم النماذج الجاهزة وتطالب باختراع نماذج أخرى قادرة على جعل دلالتها شفافة. في كل الأحوال، النص، تبعاً لوجهة النظر هذه، ليس كلاً: حيث لحظة تكوينه (أو توليده بالمعنى الثومسكي أو الجريماسي، لكن هنا التكوين له معنى أعم)، أي تلك اللحظة التي لا يكون فيها شكلاً (أي شكل التعبير وشكل المضمون) قد تحددت بعد أو تبلورت أو تأسست، إنما في حالة تأرجح وعدم استقرار، وبالتالي فهما ينتميان إلى الاستمرارية أكثر من انتمائهما إلى التميز. وهو مجال يعمل عليه اليوم باحثون عدة فونابيل والجمد لانتوفيسكي والتقليد المعفوي، تاراسي والوجودية، إيكو وخلد الماء omithorique، وفيلولي والتعبير عند الأطفال الخ. لابد من ربط اللحظة التي يتكون فيها النص مع لحظة تفكيكه (انحلاله)، وإلا سنشهد تلاشياً حقيقياً أو نوعاً من التفكك الاجتماعي، وهذه هي لحظة الممارسات النصية: أي حينما نتمكن من قياس قدرته على الاضطلاع بفاعليته المحتملة، ويقصد بها الفاعلية المعرفية بطبيعة الحال. يضاف إليها أيضاً فاعليته المهنية والبراغماتية وفي نهاية المطاف فاعليته الفيزيولوجية. في مجال الممارسات الاجتماعية للنصوص تتجاوز النهاية النصية الأساسية، فيظهر عندها المعنى عن طريق المصادفة، وبالتالي يعود النص إلى تخلخله (عدم استقراره)

(1) في كتابه الموسوم: «كانت وخلد الماء»، يعود إلى الإشكالية التي سبق له أن طرحها في كتابه «السيميوتية للعلماء»، ويتناول حول إشكالية إيجاد علم دلالة معرفي يقوم على مفهوم البنية. ويتجاوز إيكو التعارض بين الواقعية الدلالية والواقعية الخارجية، ليصل إلى واقعية متلق عليها (حوارية)، في هذا الإطار يبدو أن خلد الماء الذي اكتشف في القرن الثامن عشر يصبى على التصنيف، لذلك تراه يضع نظرية المعرفة في مازق.

الأولي، ويصبح مادة للتفاوض ومكاناً لتغيرات لا تنتهي. وهنا يشكل النص أرضية يعمل عليها سيميائيون عدة، يتركز اهتمامهم أكثر على مجال «الدراسات الثقافية» التي تعزو إلى لحظة التلقي دوراً أساسياً في دراسة قضية الاتصال البشري والاجتماعي. حول هذا الموقف الذي يشير نقاشاً واسعاً في إيطاليا اليوم، لم يتم الاتفاق بعد حول ما إذا كانت النصوص مواد أم نماذج. الحقيقة أنه إذا كان هناك شيء هو «أساس» للنصوص، أي نشاط منتج للأشكال السيميائية الملموسة، وشيء ما كشاط تأويلي لتلقي النصوص، لابد من افتراض مسبق لوجود منطقي لفواعل منتجة ومتلقية، أي ظروف ملفوظية تقوم بإنتاج الواقع النصي. هذه الظروف تم تكوينها داخل واقع نصي ما جاهز (معطى) أو هي شيء خارجي، سيأتي يقع خارج النص، وربما يقع خارج السياق السيميائي؟ أظن أن السؤال ما يزال مطروحاً (مفتوحاً)، لكن الجواب سيتضمن حتماً قرارات أساسية على المستوى الأبيستولوجي.

النص والسياق

على هذه تلوح إمكانية ثالثة لتجاوز النص، أرغب في طرحها هنا بوصفها الأكثر فاعلية وتجانساً بالنسبة للمشروع الحقيقي للسيميائية، بما هي فرع معرفي مستقل - الاعتقاد بوجود نصوص أخرى ما وراء النص؛ أي الخروج من النص أو تجاوز حدوده يعني الالتقاء بنصوص لاحقة، من خلال إصعاف العتبات النصية، وبالتالي التعامل مع الانغلاق النصي الشهير بمرونة أكبر وأكثر إمكانية للتفاوض والنقاش. من وجهة النظر هذه، يمكننا، في المقام الأول، دمج معطيات السياق في النص من خلال إخضاع العتبات النصية التي وضعها مسبقاً وبشكل ضمني فواعل اجتماعيون، أو وضعها بشكل صريح فواعل إبيستيمولوجيون، وبالتالي التعامل مع حدود أخرى ممكنة تبعاً لاستراتيجية جديدة - سواء تعلق الأمر باستراتيجية معرفية أم بمناورة اجتماعية معينة.

هكذا، على سبيل المثال، يفترض تحليل أحد أفلام هوليوود أن نتبّه إلى معطيات «السياق» مثل النوع الذي سيتحدد النص فيه إضافة إلى بعض ما تنتجه بعض استوديوهات كاليفورنيا الكبرى. حينما نحلل، كما فعلته، فيلماً مثل the terminal للمخرج ستيفن سبيلبيرغ، لا بد من التوقف عند مستويي الملفوظ والملفوظية وأشياء أخرى مثل: (أ) النوع (كوميديا) الذي يتحول في نهاية القصة إلى

ما يشبه حكايا الجنيات؛ وب) عند الدور القوي الذي يحتله توقيع المؤلف، حيث يقوم المخرج بنقل ذاكرة الأعمال السابقة كلها إلى النص الفيلمي بدءاً من فيلم E. T إلى *tschneider's List* (و: ج) عند الماركة الحقيقية (براند) للمؤسسة المنتجة Dreamworks (التي أسسها ميلبيرغ نفسه) وتقوم بدور مختلف عن دور شركة ضخمة مثل شركة ميترو غولدوين ماير. إذا كانت هذه الشركة تقدم منتجات نوعية للسوق على غرار الشركات التقليدية، فإن شركة دريمورك تقوم بعمل إضافي: فكل فيلم يحمل اسماً مشهوراً هو عبارة عن تعبير أو شكل للماركة وجزء من الخطاب الذي هو العلامة التي ينبغي التعامل معها ويتميز بالتالي - وهو ما يعد به الفيلم - بحلم إضافي، على المشاهدين أن يعيشوه. في قصة فيكتور نافورسكي يبدو بطل الفيلم، المحتجز في أحد المطارات لأسباب بيروقراطية، في ظاهره كابوساً. في الواقع نجد أنفسنا إزاء عالم حلم جميل فانتازي لحكاية حديثة من حكايا الجنيات وضعها أحدهم في موازاة قصة تحمل التناؤل لفرانك كاسرا لكن من جهة أخرى، د) لا بد أيضاً من أن ندمج في النص الفيلمي ما أود تسميته بالدور الوسيط للممثل أي الشخص الوسيط أو الشخصية السردية أو الممثل. فيكتور الذي يمثل شخصية شيكسبيرية مجنونة لا يقوم فقط بدور موضوعاتي *thématique* لكونه شخصية تحمل في داخلها كل احتمالات تصرفه (يشبه دور الغريب [في رواية ألبير كامو])، بل أيضاً شخصية يمثلها توم هانكس، وتحمل في الفيلم ذاكرة الأدوار التي أداها في أفلام أخرى مثل دور روينسون في فيلم *cast away* ولاسيما دور الأبله في فيلم *Forest Gump*. وهو أمر جوهري في البناء النصي للشخصية.

هناك طريقة أعمق لتجاوز النص، تقوم على الانتقال إلى نصوص أخرى، تعبر بطريقتها عما يعبر عنه النص الأول، وترجمه في مشاريع دلالية جديدة ولأو اتصالية تتم فيها الانتقالات الترجمة *passages traductifs* عبر أشكال خطافية ضمنية، تطرح سميات سيميائية محلية، يمكن تغييرها وفقاً للمقتضيات الاستراتيجية التي تبرزها المناسبة. مثلاً، الإعلان الدعائي المنشور في إحدى الصحف يترجم تقريباً بشكل طبعي على شكل بقعة ضوئية على شاشة التلفاز، أو على شكل إعلان في الإذاعة أو على شكل ملصق في الشارع. كل هذه الترجمات ممكنة؛ أي تحمل صفة تمييزية بالنسبة لمشروع اتصالي مشترك على أساس حملة دعائية موحدة، تظهر في وسائل

إعلام مختلفة. نحن هنا إزاء نصوص منفصلة لها نهاياتها وهندستها الداخلية التي تكون معناها، لكنها، تكتسب دلالتها، نوعاً ما، من مشروع مشترك مضمّن ضمن مشاريع اتصالية للآخرين؛ أي من التافس، وبشكل أهم، من أشكال التجانس التي يمنحها الخطاب الدعائي لتجلياتها النصية. هنا يمكننا تفسير ماركة (براند) المشار إليها سابقاً، والتي تشكل خطاباً مجرداً إلى حد ما («غير مادي» كما يقول المتخصصون في علم الاجتماع)، لكنه متجانس في ذاته بفضل مختلف التجليات النصية التي تمنحها وجوفاً تجريبيّاً: الاسم، اللوغو، المنتج، السعر، مكان البيع، الدعاية، وما إلى ذلك. إذا عكسنا الآية، نرى أن اللوغو يشكل نصاً في حد ذاته لكنه، كما يقول ج. م. فلورخ، ليس سوى الجزء البارز من جبل الجليد لأنه يغطي خطاباً أعمق منه هو الماركة التي ينبغي التوقف عندها لارتباطها بكل تحليلاتها.

إلا أن مثل هذا الموقف لا يعني نسيان المسائل الأهم، التي لها علاقة بالتجارب الذاتية، وبما هو وجودي وفيربولوجي، وبانتماءات الاجتماعية والتواصلية وأثار المعنى والفاعلية الرمزية؛ بل يمكن أن نجد ذلك، كما يقول لوتمان أكثر من مرة، في نصوص اللوحة التشاوية التي ليست سوى الثقافة، ولدراسة آليات التلقي المرتبطة بالتجربة الجمالية *esthetique* أو الإحساسية *esthesique* قام غريماس بدراسة نصوص كل من فورييه وكاليفينو وريلكه وكورتزار، كما درس في كتابه «في عدم الاكتمال» *De l'imperfection* حالات نموذجية في الخطاب الأدبي يمكن أن نكون انطلاقاً منها، نماذج خطافية أعم بهدف فهم العلاقة بين الدلالة وبين الأجهزة الحسية في الجسم. واشتغل لاندوفسكي بالطريقة نفسها، على الإعلانات البرازيلية المتعلقة بالبيرة من أجل تكوين سيميائية لها علاقة بالتقليد المعقوي والامتزاج. كما عمل فونتاينيل في كتابه «حول الجسد» على نصوص كل من غودارد *Godard* وديشامب *Duchamp* وبروست وكلوديل وغيرهم. أما بالنسبة لي شخصياً فقد بدأت بالاهتمام بمسألة الجسد والفاعل، وبالوظائف الاجتماعية للتلقي، والفرق بين الجسد الحي وجسم الآلة الخ. كما اشتغلت على التشكيل النصي *configuration textuelle* في فيلم *orange mécanique* - رواية بورخيس وفيلم كوبريك ونصوص أخرى - من خلال تكوين نموذج خلقي *conflictuel* للتلقي يمكن استخدامه لتفسير طواهر أخرى.

عتبات وحدود

تبقى المسألة الصعبة هي التحديد المسبق لما يندرج في إطار النصية الداخلية وفي إطار التواصل. في كل تشكيل ثقافي، كبيراً كان أم صغيراً، هناك تفاوض دائم بين النص *texte* وبين النص المتداخل *intertexte* لتحديد ما يندرج ضمن إطار التحليل المباشر للمعنى، وما يندرج في إطار ما هو خطابي أو سردي، لاسيما تقرير أين نضع حدود النص، وما هي قيمة هذه الحدود، وكيف نربط على سبيل المثال، الحدود القوية بالعتبات الضعيفة الخ.

إذا كانت السيميائية أيضاً، وهي كذلك، ممارسة ثقافية لها شكلها *configuration* التاريخي والاجتماعي، فإن المعالجة التي ينبغي إجراؤها هي معالجة العتبات الـايستيمولوجية لهذا الفرع المعرفي. واتخاذ مثل هذا القرار حول مفهوم النص يعني توسيع أو تقليص مبداء السيميائية وقد يؤدي تجاوز الملاءمة السيميائية، على ما أعتقد، إلى خطر فقدان هوية السيميائية أمام فروع أخرى مثل الفلسفة وعلم الاجتماع التي تتمتع بمكانة ايستيمولوجية أقوى، كما يمكن فقدان القوة التعاقدية والمناقشات في المستقبل.

لنا ترائي أتحدث عن «اختراع النص»: لأنه هو العمل الملائم للـسيمولوجي بحيث يتيح:

- 1- إنتاج نماذج نصية تتميز بأكبر قدر من الوضوح من أجل:
- 2- العثور على تجريبية متكونة في ثقافات تقوم النصوص - المواد التي نعدّها شبيهة بتجريبية *empirisme* السيميائية.

3- ضمان إمكانية التجديد المستمر للحقائق النصية، وضمان التغير الدائم الذي يصيب النص عبر فئاته التدريجي للمعنى. والمفارقة أن هذا التغير يعود ليفذي هذا النص بالمعنى؛ أي أنه يقوم باختراعه من جديد، وإصلاحه عبر أدوات نصية أصبحت مجزأة، وذلك من أجل تكوين احتمالات تعبيرية أخرى والعثور عليها.

هذا هو الأمل الوحيد المتبقي أمامنا للحفاظ على مستقبلنا، كما يقول غريماس. ■

تحليل الخطاب : نسبية النظرية وقيود المنهج

د. نورة بعيو

إن السؤال الدافع الذي حفرني إلى تحرير هذه المداخلة، هو الحيرة التي تملكني كلما سمعت أو قرأت عبارتي الخطاب وتحليل الخطاب، نظرية وممارسة. فإن الباحث وهو يستعد لاستيعاب محتوى (مقياس) تحليل الخطاب المقرر لطالب اللسانيات الذي يجد نفسه - في غالب الأوقات وفي أحر الدراسة - أنه استوعب نسبياً مقارنة لأحد المناهج النقدية المعاصرة، ولا سيما تلك التي ارتبطت بمصطلحي الخطاب والسرد، أو بمجالَي السيميائيات السردية وسيميائِ التواصل، مما يرسخ فكرة/مغالطة عميقة في ذهن الطالب مفادها أن تحليل الخطاب هو المنهج البنيوي أو السيميائي أو التداولي أو التأويلي... إلخ، والأخطر من ذلك أن الطالب يربط بين حقول تحليل الخطاب وبين صاحب الإجراء المهجري، مثل: غريغاس، أو ج، كريستيفا، أو بول ريكور وغيرهم.

وهكذا يقع الخلط في ذهن العديد من الطلبة الساحنين المبتدئين، فيقرون بأن تحليل الخطاب هو منهج نقلي يتوخى العلمية والموضوعية، أو هو نظرية تقوم

(*) أ. د. نورة بعيو كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم الأدب العربي جامعة مولود معمري تيسري ورو

على مجموعة من المبادئ والأسس. وفي الواقع، إن تحليل الخطاب - كمجال وكحقل معرفي - تدخل فيه مختلف الإجراءات بدءاً من اللسانيات إلى البنيوية، وما بعدها من سيميائيات وتأويلية، ولا سيما هذه الأخيرة. ذلك أن تحليل الخطاب مفتوح على كل ما يمكن للفكر الإنساني أن ينتجه. ومن ثم، فيإمكان أي خطاب أن يؤول تأويلات عدة انطلاقاً من عنصرين اثنين.

الأول: لا يمكن للخطاب أن نحصره في ذات فردية فقط. والثاني: لا يتحدد الخطاب بمرحلة زمنية معينة؛ بل هو في تمام مستمر.

وهكذا، فتحليل الخطاب لم يؤسس لنفسه نظرية متكاملة ومطلقة، كما لا يمكن تحديده بمنهج واحد فقط، لأن ذلك سيضع له مجموعة من الإجراءات والشروط لا يخرج عنها، مما سيحد من إمكانات القراءة والاستنتاج بشكل نسبي ومستمر.

والأمر كذلك، فكيف وصل الدرس التقني العربي إلى هذا الحقل الذي اصطلاح على تسميته «تحليل الخطاب» *Analyse du discours*؟ من الواضح أن المصطلح يتكون من «تحليل» *Analyse* أي الدراسة والافتراض والاستدلال، ومن «الخطاب» *discourse* الذي يظهر أنه يأخذ معاهيم عديدة ومعاني متباينة وهذه التعددية في مفهوم «الخطاب» هي التي حالت دون التوصل الموصوعي العلمي - ولو نسبياً - إلى ضبط المصطلح الأصلي «تحليل الخطاب». لقد استخدم مصطلح الخطاب في الماضي؛ أي بداية القرن العشرين، للدلالة على الصياغة الشكلية للكلام والكتابة بعامّة (1). ولكن، وبعد العقود الأربعة الأخيرة، أخذ هذا المصطلح يكتسب دلالات عديدة، ولا سيما بعد انتشار الدراسات اللسانية السوسورية التي أثرت في نظرية الأدب من جهة، وفي النقد الأدبي من جهة أخرى.

إن «مصطلح» الخطاب «عند الألسنيين يعني» الوحدة اللغوية «المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة، وبالتالي فتحليل الخطاب من هذا المنظار يقصد به دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أية لغة شفاهية أو مكتوبة» (2).

وبالموازاة لهذا المسمى، كان الناقد الأمريكي «زلينج هاريس» *Z. Harris* (1952) من الألسنيين الأوائل الذين حاولوا توسيع حدود البحث اللساني وموضوعه الذي توقف عند الجملة فقط، ليشمل الخطاب بكامله. ويتمثل مفهومه للخطاب في أنه «عبارة عن متتالية من الجمل تكون مغلقة، وعملاً بمفهوم «بلومفيلد» أضاف إلى أن هذه المتتالية لا يمكن أن تأتي بشكل اعتباطي، بل تتوزع وفق نظام

يقوم على مبدأ التوازي يكشف عن بنية النص» (3). إلا أن الناقد اللساني الفرنسي «إميل بنفست» Emile benveniste لا يتوقف في مفهومه للخطاب عند حد الجملة، وكذلك التلطف (Lenonciation) الذي يشغل عليه الخطاب. وهو جانب ذاتي Subjectif في اللغة. يقول: «يتبغي التمييز بين التلطف المنطوق والتلطف المكتوب، لأن هذا الأخير يتحرك على مستويين: يتلفظ الكاتب وهو يكتب» وفي الوقت نفسه داخل كتابته يجمل مجموعة الشخوص تتلفظ فتفتح أشكال لا حصر لها للخطاب» (4).

إن التلطف، إذن، هو عملية تحيين وتحقيق لبنات لسانية في سياق محدد من قبل أفراد في شكله المكتوب أو المسموع. ومن ثم يمكن إدراج مختلف الخطابات الشفهية من المخاطبة البسيطة إلى الخطبة الفنية الرفيعة. وأيضاً الخطابات المكتوبة من مذكرات ويوميات ورسائل، حيث هناك متكلم ومتلق حقيقي أو غائب. وقد «أولى بنفست أهمية كبرى للتلطف الذي هو توطيب اللسان من قبل فعل فردي، فعد الأشكال اللسانية ذات وظيفة تلفظية أي لا يمكن تصور عملية لسانية بدون عملية التلطف التي تضبطها قبود على المستويين التركيبي والدلالي كالمؤشرات الشخصية والظروف الزمنية والمكانية وغيرها» (5).

من هنا نستنتج أن نظرية التلطف Lenonce دُمّت في أحصاء اللسانيات وكان «بنفست» وغيره من الذين حددوا مفهوم التلطف انطلاقاً من الثنائية السوسورية: اللسان /الكلام/ Laroie langue حيث يتموقع التلطف بين اللسان كمؤسسة اجتماعية والكلام كإنجاز فردي. وتمخض عن هذه الجهود (بنفست) هلمسليف.. إلخ اللسانيات التلفظية التي اهتمت بكل عناصر التلطف وكل الوظائف الرابطة بين التلطف والملفوظ (موضوع التلطف) كما أشارت إلى ذلك «أركيوي» (6) مؤكدة أن فعل التلطف والمادة الملفوظة، ثم القائم بفعل التلطف هي عناصر غير كافية لتحديد عملية التلطف؛ بل يجب أن تتوافر وصلاتها «Embrayeurs» أو الجهاز الشكلي للتلطف.

1 - المتلفظ والمتلفظ له.

2 - مكان التلطف (هنا) ici.

3 - زمن التلطف [الآن] maintenant.

ومن ثم فعملية التلطف (الأنا والأنت «هنا»، الجهاز الشكلي للتلطف يسهل التعامل مع الخطاب، ولا تهمل الباحثة التنازع الناجمة عن ارتباط الملفوظ بالمكونات الأخرى أي بـ

- الفاعلين الرئيسيين للخطاب.

- مقام التواصل والظروف العامة المشكلة لفعل التواصل (7).

وعليه، فالخطاب هو التلفظ أي ملفوظ يضاف له مقام التواصل فينتج دلالة معينة، مما يؤدي إلى عد الخطاب فعالية تواصلية تتم بين المتكلم والمخاطب في سياق اجتماعي معين (8).

ولا يعتمد الناقد الروسي «ميخائيل باختين» Mikhail bakhtine كثيراً عن أصحاب «نظرية لسانيات التلفظ»، ويختلف عنهم «عندما يضيفي على عملية التلفظ الطابع البوليفوني/تعدد الأصوات polyphonique أي تعدد النوات القائمة بالتلفظ عبر أصوات داخل الخطاب المعني» (9).

ولعل اهتمام «باختين» بالطابع البوليفوني للغة/الخطاب كان رداً واضحاً على الشكلايين الروس، وعلى طروحات «سوسير» وكذا «سيمونند فرويد»، حيث رفض النظرة التي تدرس بها اللغة، بوصفها إطاراً حامداً ما تسق ثابت من الدلائل signes، في حين نظر «باختين» إلى اللغة على أنها كائن ذي فعالية تحكمها منظومة من العلاقات المجتمعية المتفاعلة باستمرار، والعلم الذي يمكن أن يضطلع بدراسة اللغة من هذا المنظور سماه «عبر لسانتي» trans linguistique (10) وهو علم يهتم باستنباط مبادئ اشتغال الملفوظ énoncé، ذلك أن الملفوظ خاضع لتوجيه الذات القائمة بالتلفظ، كما أن تعدد الدوات يرجع في رأي «باختين» إلى أمرين:

1 - تفاعل الملفظ مع الآخر، من حيث وجهة نظر الذات القائمة بالتلفظ بحسب وجهة نظر الآخر.

2 - إن الذات القائمة بالتلفظ هي نتاج للمجتمع (11)، ففي ذات التلفظ يلتقي فيها صوتان يوجهان خطابهما: الأول مرتبط بقيم المجتمع المحمولة لسانياً، والثاني يمثل في ذات/نوات التلفظ الحاضرة أثناء عملية التواصل. ويتمظهر ذلك في الطابع الحوارية «dialogique» الذي من معانيه علاقة بين خطابيين دخلا في نوع خاص من العلاقات الدلالية ضمن دائرة التفاعل والتواصل اللفظيين ما أكد ذلك «تيلوروف» (12)، ذلك أن التلفظ موجه إلى شخص معين أي مجتمع مصغر، متكون من شخصين، المتكلم والمتلقي، وهذا الأخير قد يكون حاضراً أو غائباً.

ومع أن «باختين» حدد مجموعة من المكونات ليدلل على عملية التلفظ، إلا أنه ركز على عنصر السياق الخارجي/المقام le contexte. فكيف يرتبط التلفظ بهذا

السياق؟ إن منطلق «باختين» في هذا المجال هو أن كل تلفظ إذا أُخذَ مستقلاً ومنعزلاً عن مقامه فهو خال من أي معنى. وللمقام ثلاثة مظاهر هي:

1 - المكان/ الفضاء espace المشترك بين المتكلمين، أي وحدة المكان مثل: نافذة - غرفة - شرفة - مكتب - ساحة.. الخ.

2 - المعرفة والفهم المشترك بينهما (توافر وحدة الزمن).

3 - التقييم l'évaluation المشترك بين المتكلمين في السياق نفسه، أي الحكم على الوضع.

وبعنصر التقييم يربط الملفوظات énoncés بسياقات غير مفصولة عن الخطاب في الوقت ذاته، كما أن السياق قد يلحقه تحوير ما في نهاية التخاطب على خلاف ما كان عليه في بدايته، وذلك بسبب تأثير الجانب المعلوماتي والسلوكي المعتمد في عملية التفاعل هذه (13). ومن هنا فكل تلفظ أو خطاب هو امتداد حيوي في السياق، ومن ثم لا فرق عند «باختين» بين اللغة والتلفظ والخطاب، لأنه يؤكد على أن كل كلمة في العمل الأدبي لها امتدادات خارجة عنه. فالفهم والوعي لا يكفيان لتحليله؛ بل إن كل فهم للعمل الأدبي يعني في نهاية المطاف تحويله إلى إنتاجات أخرى. ومن ثم إعادة تغييره في سياق جديد متصل بالحاضر والمستقبل، مما يؤكد الحركة والتجديد اللذين يخلقان طابعاً حوارياً واضحاً.

والسؤال الذي نطرحه هو، هل توافر عناصر المتكلم والمستمع والسياق الخارجي بمظاهره الثلاثة كافية لتحقيق الهدف من التلفظ وإدراكه؟ أم أن لعلاقة المتكلم بالمستمع دوراً في إنجاز عملية التخاطب؟

يقترح «باختين» مصطلح التنغيم l'intonation كمظهر صوتي للتقييم الاجتماعي، وهو مصطلح لم يحظ باهتمام أغلب دارسي اللفظة. ولا يعرف التنغيم بموضوع التلفظ أو اختيارات المتكلم وتجاريه، ولكنه يعرف بعلاقة المتكلم بشخصية شريكه، وانتمائه الطبقي وموقعه الاجتماعي... الخ (14).

وهكذا، فإن مظهر التنغيم يؤدي دوراً مهماً في تقييم التخاطب الذي يكون قد استوعب السياق الخارجي فيلونه معنى ومبنى. أما الملفوظ فيتصل بالمقام بواسطة قرينة indice تنغيمية، تتباين من مقام إلى آخر، تفيد الاستكثار والقلق والضيق، كما تفيد الارتياح والابتهاج. فالقرنان تسمح بتباين المقامات. وهكذا يمكن للمخاطبة الواحدة أن تحمل أكثر من «سيناريو» أو «تأويل» بالنظر إلى تعدد التنغيمات،

وبالتالي تعدد المعاني التي يسميها «باختين» بالتييمات themes وهي أساس الاختلاف من مخاطبة إلى أخرى، كما يوضح الجدول الآتي:



إن هذه السلسلة الدائرية المترابطة من تباين القرائن إلى تعدد في التيمات، تسهم في خلق خطابات مختلفة بشكل متواصل ومتجدد وغير متموقع، ذلك أن ما يعد خطاباً عند شخص معين، هو حجم ما يضيفه من وحدات معجمية تعطي قِماً جديدة لوحدات اللغة المفرداتية *untés lexicales* هو فعل خطابي *fait de discours* يتحول تدريجياً إلى فعل لغوي *fait de langage*، فتشأ خطابات بمعنى لغات سياسية، اقتصادية، تاريخية، دينية واجتماعية (15) تتداخل وتتفاعل فيما بينها. فالخطابات لا تملك حدوداً طبيعية تقيدتها وتحصرها في دائرة معينة؛ بل جاءت هذه الخطابات متتابعة ومتوازنة، كل بحسب المؤسسة التي أنتج فيها. وتحيا حالة من الصعود والهبوط تماشياً مع موقعها النشط في دائرة صراع القوى الاجتماعية الحية. وهكذا تستمر الخطابات وتتجدد عبر علاقتي التوافق والتعارض على الصعيد الداخلي، كما على صعيد العلاقات القائمة بين مختلف المؤسسات المنتجة لهذه الخطابات (16) الأمر الذي يجعل مسألة وضع نظرية محددة المبادئ لمجال «تحليل الخطاب» صعبة ومعقدة. وبالتالي أي اجتهاد لاستنباط إجراءات دقيقة وصارمة تضبط هذا المجال غير ممكنة، لأن أي منهج يضع مقاربة في هذا الإطار

سُيِّدَ صفتي الاستمرارية والتجدد اللتين يتصف بهما الخطاب في الحقل اللغوي/ الأدبي، ومن ثم يحصر حركة مختلف الخطابات التي غالباً ما تنشأ بين متكلمي ومستمعين في سياقات معينة دون برمجة أو تخطيط مسبق. علماً بأن مدلولات مصطلح تحليل الخطاب في النقد الغربي انطلقت من مجال البحث اللغوي والأسلوبي إلى مجال الدراسات التداولية والسياقية وغير اللسانية.. الخ، حيث ذهب أحد الدارسين (هـ ب. غرايس 1975) (17) في أواخر السبعينيات أن للكلام دلالات غير ملفوظة، إلا أن طرفي التلفظ يدركانها كقولنا لأحد الأشخاص: ألا ترافقني اليوم إلى السوق؟ فلا يفهم السامع أن الجملة عبارة عن سؤال واضح حسبما يدل على ذلك الجانب التركيبي، وإنما يفهم أنها دعوة ضمنية *implicite* للمرافقة. وهكذا، فإن البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب صار يتجه إلى استبطان القواعد والأسس التي تحكم مثل هذه التوقعات الدلالية المحتملة، مما يرشح هذا الحقل إلى أن يكون مفتوحاً على حقول معرفية/ نقدية عديدة، تعمل على قراءة الخطاب قراءات تأويلية متعددة ومتباينة، مستفيدة في كل مرة من أحد الإجراءات المنهجية النقدية المعاصرة، مما يساعد الباحثين على تجاوز الوقوف عند الظواهر الخطابية إلى محاولات البحث عن نظرية شاملة للإنشاح الاجتماعي للمعنى، تكون تكملة وامتداد للنظرية اللسانية بشكل عام (18).

هوامش الموضوع:

- 1 - عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص 90.
- 2 - ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ت/عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001، ص 29.
- 3 - سعيد بقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 17 - 19.
- 4 - Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, ed, Gallimard, Paris, 1974, p 89.
- 5 - Voir/Tbid, I. 1966, pp 80, 239.
- 6 - Voir/Catherine Kerbrat Orecchioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage, librairie Armond, Colin, Paris, 1980, p 159.

7 – Voir, Ibid, pp 58, 30 – 31.

- 8 - انظر/سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 44.
- 9 - مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للاتيقية، ط1، 2001، ص 162.
- 10 - انظر/تزييفتان تدوروف: ميخائيل باعيتين: المبدأ الحوارية/ت/ فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 58.
- 11- Mikhail bakhtine, Esthétique et théorie du roman, traduit par Dario oliver, 6d Gallimard, Paris, 1978, pp 105 – 115.
- 12 – Tzevetan Todorov, le Principe dialogique, 6d, Seuil, Paris, 1981, p 96.
- 13 - انظر/كوميبيك موقونو: المصطلحات/المفاتيح لتحليل الخطاب/ ت: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف ووزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص ص 25 - 28.
- 14 - انظر/تزييفتان تدوروف: المبدأ الحوارية/ت/ فخري صالح، ص 107.
- 15 - انظر/ مصطفى المويقن: بية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللائقية، ط1، 2005، ص 154.
- 16 - انظر/ديان مكنونيل: مقدمة في نظرية الخطاب، ت/ عمر الدين إسماعيل، ص ص 111 - 112.
- 17 - انظر/ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 89.
- 18 - هذا في الحقول اللسانية والحقول الأخرى التي تأثرت به فيما بعد. أما في الحقل الفلسفي فإن مصطلح «تحليل الخطاب» يأخذ منحى آخر بلوره كل من «جاك دريدا» و«ميشال فوكو» عبر مؤلفاتهما ومقالاتهما (أركيولوجيا المعرفة 1972 ونظام الخطاب) ت/ محمد سيلا 1984؛ حيث اعتبر فوكو «الخطاب شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الطريقة التي ينتج فيها الكلام كخطاب مهمين وخطير في الوقت نفسه. لأن إنتاج الخطاب واتشاره ليسا بريئين ولا محايدين كما يبدو في الظاهر، وقد مثل «فوكو» لذلك موضوعي الجنون والجنس [انظر ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص ص 89 - 90]. ■

التناص ومرجعياته

في نقد ما بعد البنيوية في الغرب

د. خليل الموسى



(الأصول والمكونات: ما قبل ولادة المصطلح)

لا شيء يولد من لا شيء حسب قانون الإبداع البشري، ولابد من أساس أو سابق أو رحم يستند إليه المبدع في حركية الإبداع، وقد يأتي النص الناجز متطابقاً ومحاكياً للنص السابق، كما قد يأتي متمرداً عليه ومختلفاً معه، وهذه هي الطبيعة البشرية التي تتباين في درجات الإبداع من حيث الإضافة أو التطابق، التجديد أو التقليد، ولذلك ينطلق المجدد والمقلد مما هو كائن، ولكتهما يختلفان في الطريقة والأسلوب والرؤية والتجربة والهدف، فالأساسيات واحدة عندهما (مفردات اللغة - التراكيب - الأوزان - القوافي - المعاني... الخ)، ولكن الثقافة والخبرة والتجربة والموهبة مختلفة، ولابد من التكامل هنا وهناك، فكل نتج أو شجرة أغصان وساق وجذور، ومصطلح «التناص» يؤكد هذه المقولة، ولكل صلة بالآخر، وتولد الأشياء والبنى من الصلات، فالحروف أصوات غير دالة بمفردها، ولكنها إذا

اجتمعت بقصدية دلت على شيء محدد، وكذا شأن اللغة واللغات، ولا يستثنى من هذه المقولة سوى سيدنا آدم الذي جاء أولاً، فأعطى، وكان الكلام في عهده بكوريةً، ومنه انتقل إلى سواء، وهذا ما ذهب إليه ميخائيل باختين « MIKHAIL BAKHTINE (1895 - 1975م) »، الذي قال: «آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقاربُ عالماً يتسم بالعنصرية، ولم يكن قد تكلم فيه، وانتَهك بوساطة الخطاب الآخر» (1).

يُلخّص هذا المقيوس ما قيل، فيما بعد، عن المناقضة والسرقات وأشباهاها والتناص، فبكورية اللغة أمر متعذر بعد آدم الإنسان الأول، لأن الكلام تداخل بالكلام، وتفاعل معه، وتوالد منه، وأعاد بعضه بعضاً، أو كما قال الإمام عليّ بن أبي طالب: «لولا الكلام يُعاد لنفد» (2)، ويعني الكلام ما وهنالك كل ما يتصل باللغة من أفكار ومضمونات وأشكال وأساليب وصور وتقاليد ثقافية، كما يتضمن التجارب الإنسانية والحياة... الخ، ومن هنا فإنّ الجنس البشري لا وجود له عند أصحاب نظرية التناص إلا عند المتكلم الأول، والتناص لا مناص منه، وهو قدر النصوص الأدبية، ولا يعيش الكلام إلا ضمن المجتمعات التي تتكلم وتتفاعل، أو ضمن المجتمعات النصّية، ولا تظهر صلات الأساليب بأسلافها النصّية لأول وهلة، وذلك لأنّ التطور الأدبي لا يكون انقلابياً وسريعاً، وإنما هو يحفر في الأعماق وفق قانوني الثوابت والمتغيرات، فالثوابت تشدّ النصّ إلى أسلافه من خلال المورثات، والمتغيرات تحاول أن تبعده عنها، وتقربه من العصر والواقع والتجربة، ولذلك يبدو أحياناً وكأنه قطع كل الصلات بالأسلاف النصّية، وتهيمن الثوابت مرةً أخرى حسب مرجعيات الكاتب وثقافته وبيئته وأسلوبه، ولا يعيش النصّ إلا ضمن بيئته النصّية، كالأسماك التي لا تعيش خارج المياه، ومن هنا يكون التقارب والتزاوج والتوالد بين اللغات والأجناس الأدبية على مدى التاريخ البشري، ويفقد النصّ عزريته باستمرار، وهو يفتني ويصير أكثر أهمية وخلقاً بهذا التقارب النصّي، فإذا كل نصّ صدى لنصّ أو نصوص أخرى، وللمتقدّم زمنياً فاعلية في

المتأخر بقصد أو من دون قصد، والفاعلية شاملة كلية أو جزئية لغة وإيقاعاً وصوراً، والحضارة نتاج إنساني مشترك، فالمناقضة أمرٌ مفروغ منه، وهي تكون بأشكال مختلفة متنوعة لاحصر لها، وقد كانت الأجناس وتداخلاتها في الشعر قبل زمن النضج وقبل مرحلة كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو، وما قضية المركزية الأدبية إلا وهمٌ، وهي - إن صحت على مرحلة - لا تصحّ على المراحل كافة، لأن الحياة نفسها ما هي إلا تماوجات من القوة والضعف والسيطرة والخضوع، ولذلك لا يظلّ المركز مركزاً، وهو يكون مرةً هنا ومرةً هناك، ويعيدنا الادعاء بمركزية الأصل إلى قضية الجوهر والكمال، والبحث في ذلك عودة إلى ما قبل المكتوب والمقروء والذاكرة، وفيها عودة إلى عهد الإنسان الأول (آدم)، وهذا يعيد إلى الأذهان مقولة «البیضة والدجاجة»، وأيهما الأسبق، وبخاصة أن هناك عصوراً ما زال العلم يجهل دور الإنسان فيها **ولا سيما عصور ما قبل الأجدية والكتابة والتدوين**، أو ما يطلق عليها المرحلة الشفهية، وهي الأطول في عمر البشرية.

لكننا إذا عدنا إلى العهد القريب من ولادة مصطلح التناص، وإلى الاعترافات والإشارات والقرائن النصّية وجدنا أن للشكلانيين الروس دوراً في التمهيد لولادة هذا المصطلح، ومنهم شكّ洛夫سكي (CHKLOVSKY) (1893 - 1984م)، الذي قال: «إنّ العمل الفنّي يدرك في علاقته بالأعمال الفنّية الأخرى، وبالأستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النصّ المعارض وحده الذي يبدع في توازٍ وتقابل مع نموذج معيّن؛ بل إنّ كلّ عمل فنّي يُبدع على هذا النحو» (3).

لكنّ باختين هو الذي اشتغل على هذه المقولة في دراساته عن الرواية وتعمّق فيها، وهو الذي صاغ نظرية في تعدّد القيم النصّية المتداخلة، وهو الذي جزم بأنّ: «عنصرٌ مما نسميه ردّ فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كلّ أسلوب جديد. إنّهُ يمثّل كذلك سجالاً داخلياً وأسلوباً مضادة مخفية إن صحّ التعبير لأسلوب الآخرين». وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة (...)، والفنان النائر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبعت في خضمّها عن طريقه (...). إنّ كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات «لسانية» محايدة

ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم؛ بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى. وهو يتلقاها بصوت الآخرين مترعة بصوت الآخرين (4).

إن النظرية التي صاغها باختين هي «الحوارية» (DIALOGISME)، وهي تقوم على فكرة مفادها أنه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس هناك تعبير بكوري، ولذلك يصف باختين العلاقة بين طرفي الخطاب، فيقول: «ولمّا كانت الحوارية مع كلام الآخرين (...) هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب، فإنها مع ذلك تستطيع أن تتشابه تشابكاً وثيقاً وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقي هذه العلاقة» (5).

يرى باختين أن هناك نوعين من الصلات بين الخطابين المتحاورين، تكون الصلة الأولى في النوع الأول ظاهرة وواضحة للعيان، ويستطيع القارئ المعادي أن يتلمسها بسهولة، لأن المرجع (Référence) (النص الأول/ النص الرحم) حاضراً بقوة مضموناً أو شكلاً أو كليهما معاً، ويسمى باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب الخطفي الذي «يمثل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة، وخارجية لخطاب الآخر، الذي هو نفسه، وفي ذات الآن، خطاب أضيفت عليه من الداخل، سمات فردية فريدة» (6).

أما النوع الثاني الذي يحكم الصلة بين الخطابين المتحاورين عند باختين، فهو النوع الذي تكون فيه الصلة خفية ومعقدة، ويحاول المؤلف في هذا النوع أن يخفي المرجع وأن يطمره من خلال خصائص أسلوبه في الكتابة الأدبية، ولا يتم له ذلك إلا من خلال إعادة إنتاج النص السابق بعد تفكيكه ومحاورته وتبديل هيئته وتحويل اتجاه مساره وأشياء من هذا القبيل، ويحاول المؤلف امتصاص المعالم الأساسية لذلك النص وتوظيفه ضمن سياق النص الجديد، ويسمى باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب التصويري الذي «يحاول فيه سياق كلام المؤلف أن يبذل كثافة خطاب الآخر، وانفلاقه على ذاته لكي يمتصّه، ويمحو حدوده» (7).

إنَّ نظرية «الحوارية» أو «الصوت المتعدّد» التي أسَّسها باختين تُعدّ مقدمة أساسية ولبنة فاعلة في ولادة مفهوم «التنصص» الذي تبلور على يدي الباحثة جوليا كريستيفا بين سنتي (1966 - 1967م).

2 -

(- ولادة المصطلح -)

صاغت جوليا كريستيفا على هُدي من نظرية «الحوارية» عند باختين مصطلح «التنصص» (8). «Intertextualité» في اللغة الفرنسية ضمن بحوث عدة نُشرتها بين عامي 1966 و1967 في مجلتي «Tel - Quel» و«Critique»، ثم أعادت نشرها في كتابها «سيميوتيك» و«نصّ الرواية».

إنَّ التنصص «Intertextualité» - لغةً - مصطلح معاصر - منحوت من كلمتين «Inter» بمعنى «داخل» و«textual» بمعنى نصّي، وهو ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ويذهب أصحابه، وفي مقدمتهم كريستيفا وبارت وجينيتيه إلى أن أي نصّ يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسجه، تُذكر بعضها، ولا تُذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكّلت النصّ الجديد، وأنّ الكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكلّ نصّ هو حصاً نصّ متنصص، ولا وجود لكلمة عنراء لا يسكنها أو يفتضها صوت الآخر، ما عدا كلمة «آدم» كما رأى باختين، لأنّ الآخر لم يكن له حضور في عملية الخلق الأولى، والتنصص قانون النصوص جميعها، ولذلك ذهبت كريستيفا إلى أن: «كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى» (9).

إنَّ تعريف كريستيفا للتنصص مختصر جامع يقدّم تصوّراً عن هذا المصطلح، فالنصّ الجديد يتشكّل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكلاً وظيفاً؛ إذ يندو النصّ الراهن خلاصة لعدد من النصوص التي امتحت الحدود فيما بينها، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة يُعاد تشكيلها وإنتاجها، ولا يبقى بين النصّ الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى نوعية المادة وبعض البقع التي تومض وتشير إلى النصّ المطموس، ولم يحدّد التعريف السابق

طبيعة هذه النصوص ومصادرها، فقد تكون أسطورية أو دينية أو تاريخية أو أدبية أو سوى ذلك، ومن هنا يدخل اللاشعري في تشكيل الشعري، ويتعاقب معه، ويتواشجان ويتأسلان، حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة، وتموت أجناس أدبية، لتولد من رحمها أجناس أدبية أخرى.

ويشير التناص أيضاً إلى أن النص لا ينشأ في فراغ، إنه يتوالد في مجتمع نصوي، أو هو تفاعل الكلام مع الكلام، وقد كانت الكلمة أولاً، وهي الأصل: ففي البدء كان الكلمة (10). ثم تفرعت وانتشرت واختلفت، فأصبحت كلاماً، فانبثق الكلام من الكلمة، كما تنبثق الأغصان من الساق، وتُطِلُّ سمات الأبوة النصوصية، والتقاليد الثقافية، والصوت التاريخي للنص السابق، وعلامات الوجه الخفية، من خلال النص الرحم (السابق) الذي يقيم في أعماق النص الحديد من جهة، وفي ذاكرة القارئ من جهة، وبخاصة إذا كان النص الحديد قوي التركيب محكم النسيج، غني الدلالات، وتطلُّ هذه السمات والعلامات من خلال النص الظاهر أو البنية السطحية إذا كان النص الجديد مخجل السطح، فقيراً، ولذلك يصبح النص الحاضر في هذه الحالة آلة تبث نصوصاً أو أجراء منها، ولذلك يمكننا أن نستعين بالنصوص الغائبة في قراءة النص الجديد وتأويله.

ويشير التعريف السابق إلى عمليتي الهدم والبناء، فالنص الجديد يتوالد من نصوص سابقة أو معاصرة، ليشكل عمارة أخرى (امتصاص وتحويل)، فالنص الجديد، وهو في حال كونه جديداً، يتوجه إلى نص حاضر قوي (فحل)، ويحدث حينذاك الصراع التشكيلي بين المعمارين، فإذا كان الجنيين ضعيفاً أعاد نظام المعمار السابق، وظلّ متلبساً بالتبعية، وانتقل من مكانه وعصره إلى مكان النص الفحل وعصره، وتجلّى، هنا، سلطة النص الفحل وهيمنته ومركزيته، وتظلّ سمات النص الفحل طاغية على ملامح النص الحاضر، أما إذا استطاع الجنيين أن يهدم النص الأول، ويفكك عناصره، ثم يعيد تسوية هذه العناصر وترتيبها وفق طبيعته هو، كما استطاع أن يعيد بناء النص وإنتاجه وفق أفكار العصر وتقاناته ومنظوراته ووظائفه من جهة، ووفق طبيعته العضوية من جهة... إذا استطاع هذا الجنيين أن يفعل ذلك كله، استطاع في الوقت ذاته أن يتخلص من سلطة النص الفحل وهيمنته، واستطاع أن

يتفاعل مع ما يحيط به ومع النص الفحل لبناء النص الجديد، وهكذا يملأ الكاتب الثاني/ المتلقي فراغات النص السابق، ويعيد إنتاج دلالاته وفق ثقافته وعصره. ويشير التناص أيضاً إلى أن النص المفتوح «Texte ouvert» مزدوج الشيفرة، وفيه بُنيان: بنية سطحية «Structure de surface» ظاهرة، وهي ما يقوله النص من القراءة الأولى. أما هو القول المباشر والمفهوم من ظاهر النص، وبنية عميقة «structure profonde» وهي القسم المظمور في قعر النص، أو ما يشير إليه النص الفحل ويوحى به، فالنص المفتوح جيولوجيا كتابات، وهو طبقات فوق طبقات، والدلالات مترسبة بعضها فوق بعضها الآخر، وهي تتوالد ضمن التقاليد الثقافية، كامتداد موضوع الطلل من العصور القديمة إلى العصر الجاهلي إلى العصر الحديث في الحنين إلى الأوطان ومراتب الصاء، وامتداد الشكل والعمارة والأوزان والصور... الخ، وهذا يحتاج إلى قراءات وحفريات للوصول إلى عمق النص، فإذا كان النص ثرياً بمخفياته والمسكونات عها، فإن الحفريات والقراءات تزيد من توجهه وتألفه، وتمنحه حياة بعد أخرى، وهذا يعني أن النص المصنوع مركب تركيباً فنياً معقداً، وهو ذو بنية سمفونية، تتحدد فيها الأصوات والنقاطات والملاقات، ففيها صوت النص الظاهر الذي يحوي صوت النص الباطن، وفيها صوت الزمن الراهن، وهو يُخفي في القعر صوت الزمن العابر، وتتجاوب فيه الأصوات وقراراتها حاضرة غالبة، راحة ماضية، قريبة بعيلة، لتردد جميعها نغمة متألفة، وفيها أصوات من التاريخ أو الأسطورة أو الدين أو التراث الشعبي أو سواها، وهي تتحول بالصلوات السمفونية إلى أدب، وعلينا أن نذكر، هنا، أن حوارية باخثين هي التي ولدت تناصبة كريستيفا ومن جاء معها وبعدها.

يتشكل التناص، عند كريستيفا ضمن الإنتاجية النصية، فالنصوص كائنات تتلاقى وتتحاب وتتجاوز وتتقاطع وتتأمل، ومن هنا ضرورة التقابل بين الـ«أنا» والآخر، بين النص والنص، والإنتاجية ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتألف ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى (11)، ولذلك ترفض كريستيفا أن تتشكل دلالة شعرية من صوت مفرد، ففي هذا الصوت معنى سطحي مباشر يردده سطح النص وعمقه معاً، وهما يقولان شيئاً واحداً، هو نص بلا

عمق وبلا قرار، ولذلك يكون المعنى هو الغاية في ذهن الشاعر (الناظم)، ومن هنا فإنه لا بد في النص المفتوح من أن يعتمد في التشكيل على نصوص سابقة عليه، ليتمّ التفاعل والتعدد والثراء من خلال التناص، ولذلك فإن الدلالة الشعرية «مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين)، تجد نفسها في علاقة متبادلة» (12).

استطاعت «كريستيفا» أن تطور مصطلح «التصحيف» «Paragramme»، الذي استعمله فرديناند دي سوسور لبناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، وأطلقت على ذلك مصطلح «التصحيفية»، «Paragrammatisme»، وهو يعني - عندها - امتصاص نصوص «معان» متعدّدة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها من جهة أخرى بوصفها موجهة من طرف معنى معين (13). وتقدّم كريستيفا بعض المقاطع الشعرية لـ «لوتريامان كمال» على التصحيفية الأساسية للمدلول الشعري، وميّزت بين ثلاثة أنواع من التصحيفات، وهي:

1 - النفي الكليّ: وفيه يكون المقطع الدحيل منفياً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً، ومنه هذا المقطع لباسكال «PASCAL»: «وَأَ أَكْتُبُ خَوَاطِرِي، تَنَفَّلْتُ مِنِّي أَحْيَانًا، إِلَّا أَن هَذَا يَذْكُرُنِي بِصُغْفَى الَّذِي أَصْهَرُ عَنْهُ طَوَالَ الْوَقْتِ وَالشَّيْءَ الَّذِي يَلْقَنِي دُرْسًا بِالْقَدْرِ إِيَّاهُ صَعْمِي الْمَنَسِي، ذَلِكَ أَنِّي لَا أَتَوَقَّ سُوًى إِلَى (كَذَا) مَعْرِفَةِ عَنِّي». وهو ما يصبح عند لوتريامون: «حين أكتب خاطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكّرني بقوتي التي أسهر عنها طوال الوقت. فانا أتعلم بمقلد ما يتيح لي فكري المقيّد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم».

2 - النفي المتوازي: وفيه يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه. إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنع اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول. ومنه هذا المقطع لـ «لاروشفوكو»: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا». وهو ما يصبح لدى لوتريامون: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا». هكذا تفترض القراءة الاقتباسية من جديد تجميعاً غير تركيبى للمعنيين معاً.

3 - النفي الجزئي: وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفياً، ومنه هذا المقطع لباسكال: «نحن نضيّع حياتنا فقط لو تحدّث عن ذلك». ويقول

لوتريامون: «ونحن نُضَيِّع حياتنا ببهجة، المهمُّ ألا نتحدث عن ذلك قطاً. هكذا يفترض المعنى الاقتباسي القراءة المتزامنة للجملتين معاً» (14).

وتعلّق كريستيفا على هذه الأمثلة الصحفية التي أوردتها من شعر لوتريامون، وتبيّن أنّ الحوار بين النصوص اندماجي، وتذهب إلى حضور هذه الظاهرة في التاريخ الأدبي حضوراً طاعياً، ولكنّ الوضع تغيّر مع نصوص الحدائث الشعرية التي لجأت في حوارها مع النصوص إلى الامتصاص والتحويل: «أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحدائية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة، بأنّه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتمّ صنعها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنّها ترابطات متساورة Alter-jonctions ذات طابع خطابي - إن الممارسة الشعرية التي تقرأ إدغار آلن بو وبودلير ومالارميه، توفرّ لنا مثلاً من الأمثلة الأكثر حدائثاً وتميّزاً على هذه الترابطات المتساورة (...)»، ويمكن مضاعفة الشبكة إلى ما لا نهاية، فهي تستعبر دائماً عن القانون نفسه، علماً بأنّ النصّ الشعري يسهح داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنصّ آخر» (15).

إنّ هذه الجناسات الصحفية «ANAGRAMMES» تشكّل عند كريستيفا هذه الأنواع من التناصات، وهي تقوم على تبديل في بعض الحروف أو العبارة لتكوين عبارة جديدة، في حين أنّ التناص الحدائي يقوم على الامتصاص والتحويل، وقد ذكرت كريستيفا الأنواع الصحفية أمثلة على الاقتباسات المحوّرة، وفيها يقوم المؤلف بنقل بنية نصيّة من سياقها الأصلي إلى نصّه بعد تغيير طفيف في بنية النصّ الجديد.

3.

(انتشار المصطلح وتطوّره)

لم يبقَ مصطلح «التناص» مقتصرّاً على أعمال كريستيفا، وإنما انتقل بسرعة إلى أعمال معاصريها من النقاد الفرنسيين، وسواهم، وانتشر هنا وهناك انتشار النار في الهشيم، وقد استطاع رولان بارت أن يطوّر هذا المصطلح ويعمّق المراد منه، ويوسّع آفاقه، وينقله من محور النصّ إلى محور النصّ - القارئ، لانتفاحه على آفاق وحقول

ثقافية ومصادر ومراجع لا نهائية، ويتحدثت بارت عن النص، كما يتحدث عن «جيولوجيا الكتابات» (16)، وهذا يعني أن النص يتكوّن من كتابات كثيرة، يتراكم بعضها فوق بعض، ولهذه الكتابات مراجع مختلفة، وهي ذات ثقافات متنوعة متداخلة، يصعب حصرها أو معرفة تاريخها، وليس المؤلف سوى ناسخ يُعيد كتابة نصّ كان حاضراً بطريقة ما، وأي نصّ نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من مراجع ثقافية مختلفة تعشّش في ذاكرة المبدع.

وبما أن بارت دعا إلى فاعلية القراءة، فإنه انتقل بمصطلح «التناص» من ذاكرة النصّ و بنيت إلى ذاكرة القارئ، ومن هنا انتقل التناص من حالة المفرد إلى حالة الجمع اللانهائي، وأصبح المنتج متعدّداً بتعدّد القراء، وإذا كان المبدع واحداً في أثناء إنتاج النصّ فإنّ المبدع في أثناء القراءة لا يرتفع بمرتبة أو زمن أو مكان، وهو لا يرتفع لثقافة أو ذاكرة محدّتين، «فالنا لدى القارئ» هي أيضاً مجموعة من النصوص، غير محددة، وغير معروفة الأصول، فالذاتية - الأنا، يفهم منها أن الكمال في فهم النصّ، ولكن الحقيقة أن هذا الكمال الزائف، هو محرّد غسل - تنكّر للإشارات، العلاقات codes التي تصنع الأنا - الذات، ولذلك فإنّ الذاتية عموماً هي مجرد كليشيه (17).

إنّ بارت منذ «درجة الصفر للكتابة» 1953، كان يسعى إلى تحرير اللغة الأدبية في سبيل خلق كتابة بيضاء، وكان يتابع ما بدأ به مالارميه من تحرير النّال من مدلوله أو تحرير لغة الشعر مما تحمّله على مدى التاريخ من عنت الأفكار وسلطة المدلول الواحد، ليفتح آفاقاً لهذه اللغة لم تعرفها من قبل، يروي لنا «دانيال لوير - DANIAL LEUWERS» حادثة الرسام «إدغار ديفا» - EDGAR DEGAS، الذي اشتكى حين كان يجلس مع مالارميه من ضياع النهار، وهو يحاول أن يكتب قصيدة، قائلاً: «ومع ذلك، ليست الأفكار هي ما ينقصني، فإنني مقعّم بها، فتيسّر لمالارميه أن يجيبه: ليس بالأفكار تُصنع القصائد يا ديفا، وإنّما بالكلمات» (18).

كان بارت يحاول أن يجعل اللغة حرّة من سنطة المعنى، ليصل بها إلى درجة الصفر، درجة اللا معنى، فتكون حرّة في أن تحمل المعنى الذي يلائمها، وتغدو

إشارة حرة لا تعني شيئاً، ولكنها قادرة على أن تعني كل شيء، ومع ذلك هو يدرك بأن للكتابة تاريخاً يتعدى عليها أن تتخلص منه، ولذلك يعود ليلتقي مع باختين في «الحوارية»، ويمهد لكريستيفا أو بنبها على نظرية التناص، فيقول: «تظل الكتابة ممثلة بذكرى استعمالها السابقة، لأن اللغة لا تعود قط مريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد في ديمومة ما، بدون أن أصير شيئاً فشيئاً، سجين كلمات الغير بل وسجين كلماتي الخاصة» (19).

إن عبارة «النص جيولوجيا الكتابات» ومقولة «موت المؤلف» تعنيان أن التناص قدر أي نص، وأن منتج النص ليس واحداً، وهذا ما فتح النص على آفاق التأويل والتعدد والاختلاف والإرجاء عند ديربنا وسواه، وهو يجعل، في الوقت ذاته، النص الثري مفتوحاً على آفاق قرائية وتأويلات مختلفة.

وتفرد «أمبرتو إيكو - UMBERTO ECO» بالتعبير بين النص المغلق «Texte clot» والنص المفتوح «Texte ouvert»، دالاً أول منهم يقيني ذو سطح وعمق واحد ولذلك لا يحتمل سوى قراءة واحدة وبهانة، وهو نص شبيه بالمقدس، وفارته مستسلم لقناعاته، وأفكاره قلبية، والمناهج المعاصرة، من سيميولوجية وتفكيكية وتأويلية التي تتلاءم مع النص المفتوح والتعددية والاختلاف، لا تمنع كثيراً في قراءة النص الكامل أو المغلق أو أحادي الدلالة.

أما النص المفتوح فهو ذو دلالات لا نهائية، وهو ناقص الكتابة يبحث عن اكتماله اللامحدود، ويحتاج إلى قراءة لإتمام نقصه الذي لا ينتهي، ولذلك ركز إيكو على «المشي الاستباطي» أو «المشي خارج النص»، لاستبطاش شيفراته وترميزاته وتناصاته، ويتطلب ذلك من القارئ - كي يطوّر البنى السردية - أن يستخدم الاستدلال ليعرف نتيجة هذه البنى. أي أن عليه أن يتبأ على أساس أطر ما بين النصوص بما سيحدث بعد ذلك، وبما أن القارئ يعتمد في حكمه على الأطر ما بين النصوص، لذا فقد سعى إيكو تكوين الفرضية بالمشي الاستباطي (20). وهكذا صار القارئ يتحمل العبء الأكبر في فك رموز النص واستحضار مراجعه التي قد

تختلف قليلاً أو كثيراً عما كانت عليه في ذاكرة المؤلف أو ذاكرة النص، فأصبح النص الراهن مولوداً من آلاف النصوص المعروفة وغير المعروفة.

ولياماكيل ريفاتير - MICHAEL RIFFATERRE الناقد الأمريكي إسهام آخر في مصطلح التناسخ، وبخاصة في كتابه «دلاليات الشعر»، فالشعرية - عنده - كامنّة في التناسخ، ويُحتَمُّ إنتاج الدليل الشعري باشتقاق إبداعي: إذ تصبح كلمةً شعريّةً، عندما تُحيل إلى مجموعة لفظية سابقة الوجود. وتصبح عبارةً شعريّةً عندما تُحيل إلى تلك المجموعات اللفظية أو تصنع نفسها على منوالها» (21).

ولابدّ - لبحث القارئ عن دلاليات الشعر .. من أن يمرّ بقراءتين، يُسمّى القراءة الأولى بالاستكشافية، وهي قراءة سريعة، يمرّ بها القارئ من بداية النصّ إلى نهايته ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويحدث في هذه القراءة التأويل الأول، ويقبض القارئ من خلالها على المعنى، ويُسمّى القراءة الثابتة بالاسترجاعية، وهي قراءة تأويلية تتجلى فيها التناصبات، فكلّما توغّل القارئ في النصّ، تذكّر ما قرأه منذ حين وعذّل فهمه له في ضوء ما يستشفه الآه (22) وتأتي هذه القراءة مولّدة للدلالة، ولهذا تكون الوحدة الدلالية هي النصّ، بينما تكون الوحدات المعنوية كلمات أو عبارات أو حملات. ولكي يكتشف القارئ الدلالة في الأخير، عليه أن يتغلّب على عقبة المحاكاة: فهذه العقبة أساسية في الواقع لتعبير رأي القارئ» (23).

أما جيرار جينيت فهو أكثر النقاد المعاصرين اهتماماً وتوسعاً في دراسة النص واشتقاقاته في كتابه: «مدخل لجامع النص» (24). 1979م و«طروس» 1982م، ثمّ جاء كتابه الثالث في هذا المجال «عتبات» 1987 ليستوفي دراسة النص والتناسخ وما يتصل بهما من محيطات ومجاورات نصية، فقد كان جينيت أحد أقطاب الشعرية المعاصرة وأحد كبار المنظرين للخطاب الشعري، فوسّع في كتابه «النص الجامع» (l'architexte)، من مفهوم الشعرية وموضوعها، وهي - عنده - مجموعة من المقولات العامة الباحثة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية. (25). ثمّ ذهب إلى أنّ موضوع الشاعرية ليس النصّ في حالته الانفرادية (....)، لكنّ موضوعها في النصّ الجامع «Architexte» (26)، ويبين أنّ موضوع الشاعرية هو

التعالي النصي Transcendence textuelle du النص أو الاستعلاء النصي Texte (....). وهو كل ما يصنع النص في علاقة ظاهرة أو مضمرة مع نصوص أخرى» (27).

هناك خمسة أنواع من التعاليات النصية عند «جينيت»، وهي:

1 - القصاص Intertextualité، وهو ما تحدثت عنه جوليا كريستيفا، ومن أشكاله الاقتباس Citation والسرقة Plagiat والإلماع Alluion.

2 - المصاحب النصي «Paratexte»: يحدد جينيت هذا المصطلح، وهو يتضمن كل ما يتصل بالنص بصلة قريبة أو بعيدة، ويذكر أهمها، وهي: «العنوان» والعنوان الصغير، والعنوانات المشتركة، والمداخل، والملحقات والتبيلات والتمهيدات... الخ الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والخطوط، والتزيينات» (28).

ينبغي أن ننبّه أولاً أن جينيت يقدم المهتم على الهام في هذه المصاحبات، فالعنوان الرئيس ذو صلة رحمة بالنص، وهو عتبة من عتباته ومفتاح من أهم مفاتيحه؛ بل هو يحمل، بصورة مكثفة، دلالات النص ككلية ويختصرها في هذا العنوان الصغير البارز، ويحدد جنسه الأدبي وموضوعه... الخ، ثم تأتي، بعد ذلك أهمية الهوامش والخطوط والتزيينات والذيل، ولكن أهمية العنوان وقربه من النص واتساقه منه لا تلغي أهمية المصاحبات النصية الأخرى التي يستعين بها القارئ في الولوج إلى بنية النص، وتفكيكه واستنتاج رموزه ومكوناته.

3 - ما وراء النص Métatextualité: الصلة المسماة بـ«الشرح»، وهي تجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة ودون أن يسميه (29)، وتشمل هذه الصلة العلاقات النقدية التي تفسر النص وتحدث عنه دون أن تستشهد به، وقد تقوم هذه العلاقات النقدية باستجواب النص أو محاورته وإبراز عيوبه لتجاوزها إلى غير ذلك.

4 - يقدم جينيت النوع الخامس على النوع الرابع، وهو النصية الجامعة Architectextualité، ويرى جينيت أن المقصود بهذه الصلة أنها خرماء تماماً، ولا تبدو في أحسن حالاتها إلا عبر المصاحبية النصية، وهي مثبتة على الغلاف (أشعار)، مقالات، رواية الورد... الخ، أو هي مثبتة في أغلب الأحيان جزئياً، كما في التسميات:

رواية، حكي، قصائد... الخ، وتوافق العنوان على الغلاف)، وذلك ذو انتماء تصنيفي خالص (30).

النصية الجامعة خطاب موجّه إلى القارئ، وهو يثبت على الغلاف الخارجي تحت العنوان أو في أي مكان آخر من الغلاف الخارجي أو الداخلي، ويحدّد الجنس الذي ينتمي إليه النص، كأن يكون شعراً غنائياً أو ملحماً أو درامياً أو قصصياً، أو يكون رواية طويلة أو قصيرة، قصة أو قصة قصيرة، وقد يتضمن تداخلات أجناسية، كأن يكون قصيدة نثر أو شعراً منثوراً أو ما شابه ذلك، وهو - في الأحوال كلّها - يسعف القارئ في اختيار النص من جهة، ويسعفه في قراءته من جهة أخرى، وإن كان من الصعب تحديد جنس بعض النصوص في كثير من النصوص المعاصرة لتداخلاتها الأجناسية المختلفة كما هي الحالة اليوم في «اللارواية - اللا مسرحية - اللا قصيدة... الخ».

5 - الاتساع النصّي Hypertextualite هو يمثل الصلة النصية التي توحد نصاً يُسمّيه جينيت بـ «النص المتسع» نصّ سابق عليه يسميه «النص السابق» - Hypotexte (31)، والصلة بين النصين تحويليّة، ويكون التحويل بسيطاً أو غير مباشر: «أسمّي، إذ، نصّاً متسعاً كلّ نصّ مستمد من نصّ سابق تحويل بسيط (...)»، أو بتحويل غير مباشر، سأقول: تقليد (32) والاتساع النصّي عملية توليدية خالصة، فنصّ كـ «ألف ليلة وليلة» خلف وراءه آلاف الأبناء والأحفاد، سواء أكان ذلك من خلال طريقة الحكي في هذا العمل الفحل أم كان ذلك من خلال شخوصه (شهرزاد - شهریار - السندباد... الخ)، وسواء أكان ذلك في السرد (رواية - قصة - قصة قصيرة)، أم كان ذلك في الشعر (غنائي - قصصي - درامي)، وسواء أكان ذلك في الأدب أم كان ذلك في الفنون الأخرى (الوحة - قطعة موسيقية - فلم - رقص...).

والاتساع النصّي هو أوسع الطرق لقراءة النص المعاصر. هكنا أفاض جيرار جينيت في دراسة التناسخ، فقدم مصطلحات متقاربة عرفها، وضرب عليها أمثلة، وحلّلها تحليلاً واثماً وبخاصة في كتابه «طروس» 1982م، فوضع أساساً متيناً لشعرية النص، ونقل التناسخ نهائياً من حقل اللسانيات إلى حقل الأدب، بسبب العلاقات التي تقيمها النصوص مع نصوص أخرى، فأصبح المصطلح

جزءاً من النقد(33)، ثم أصدر، بعد ذلك، كتابه «عتبات Seuil»، 1987م، ليشتغل على بعضها نظيراً وتطبيقاً، وحاول أن يلتفت كلياً إلى القارئ الذي كان مهمشاً في عصر المؤلف وعصر النص، فوسّع مرةً أخرى دائرة الشعريات، وارتحل من النص إلى عتباته التي خلفها الناص لتكون مفاتيح للقراءة.

والحقيقة أنّ اشتغال جينيت على العتبات يُشكل جزءاً من الفكر الأوروبي الذي التفت إليه أصحاب ما بعد الحداثة، وهو الاهتمام بالآخر المهمش، كالمراة والأقليات والزوجة... الخ، للانتقال من المركزية الأوروبية بصفتها البؤرة المشعة على الآخر، إلى مراكز أخرى مشعة، فكان الاهتمام بالعنوان والمصاحبات النصية الأخرى المختلفة، ودراسة وظائفها للوصول إلى معرفة النص، وهي آلية لمعرفته من خلال القارئ، وهذا يعني أنّه يسير في اتجاه مختلف عن الدراسات التي سبقته وكانت تهتمّ بالنص نفسه، فإذا هو يقيم دراسته على اسم الكاتب والعنوانات المختلفة وأماكن ظهورها وسماتها التداولية إلى المؤشرات الحسية والإيهامات إلى غير ذلك، ومع ذلك كله فهو يحلّل الكاتب والقارئ من أن تكون دراسة العتبات غاية في ذاتها، وإنما هي آلية للتجاوز، ليقول في نهاية كتابه: «لأنّ لنخطاب على المصاحب النصّي ألا ينسئ أنّه يحمل خطاباً، وهو خطاب يحمل أيضاً خطاباً، وأن معنى موضوعه متصل بهذا المعنى الذي هو الآخر معنى، ومن هنا فإن العتبة إنّما هي للتجاوز»(34).

ويمكننا أن نتوقف - هنا - عند أهمّ الخصائص التي يمثّلها التناص خير تمثيل:

1 - التناص حركة مركّبة تفاعلية، وهو يتضمّن أصواتاً مختلفة تتحاور، ويشتمل على نصوص من الحاضر أو الماضي، من «أنا» والآخر، ويقضي التناص على «أبوة النص»، فيغدو النصّ لفيطاً، أو هو ينتمي إلى عدد لا نهائي من الآباء، كما يقضي على سلطة المؤلف، وإذا كان النصّ يصنع النصّ، فإنّ التناص - كما يرى بارت - قدر كلّ نصّ مهما يكن جنسه، وإنّ كلّ نصّ هو بؤرة تناص أو مجمع تناصات، وتتراعى النصوص المخفية في النصّ الراهن بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصرية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والمعاصرة، فليس كلّ نصّ إلّا نسجاً جديداً من استشهادات سابقة، وتعرض موزعة في النصّ قطع

مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، نذ من الكلام الاجتماعي... الخ، لأن الكلام موجود قبل النصّ وحوله.

2 - يطرح التناص عند بارت وجينيت وإيكو وفوكو النصّ التوليدي الفحل، فهو يهدم النصّ القديم، ليعيد بناءه بناءً جديداً، ليتحول البناء الجديد - بعد ذلك - إلى بناء قديم، يهدم لبناء نصّ جديد آخر، وهكذا، فالتناص - إذاً - لا يبدأ من فراغ، ويبدأ كل كلام - مهما تكن خصوصيته - من كلام سابق، ولذلك إن التناص قراءة لنصّ أو لنصوص سابقة أو معاصرة، وهو ثورة على البنيوية من داخلها، فالذين تناولوا التناص، كانوا بنيويين، ويؤمن البنيويون باستقلالية النصّ الأدبي واتغلاقه على بنيته واكتماله، في حين أن النصّ في التناص مفتوح وناقص، ويحتاج إلى قارئ لإنتاجه، وهو سلسلة من الصلات مع نصوص أخرى وأجناس مختلفة، وليس في التناص أي تطابق بين النصّ المعارض «*Pastichant*» والنصّ المعارض «*Pastiche*» من جهة، وليس هناك نصّ مكتمل منجز غني يُلقي دور القارئ وفاعليته في النصّ من جهة أخرى.

3 - يطرح التناص مفهوم الحوار وتعدّد الأصوات، ففيه حوار الحاضر للماضي ومحاولة التعبير بالماضي عن الحاضر، وفيه تحليلات من حوار الذات مع الآخر، ولذلك فإن التناص ينطلق من النصّ المفتوح المركّب الذي تقاطع فيه المعاني وتتجاوز، وتتلاقى فيه الأصوات وتتباعّد لتتقارب، إنّه النصّ ذو البنية المتراكمة والفضاء التعددي، وقد قال بارت: «وإن كنا نتصوّر النصّ كفضاء متعدّد المعاني، ويتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة، فأنّه من الضروري فك قيود الشكل المناجاتي أي المقصور على طرف واحد، وقيود الوضع الشرعي للدلالة وإطلاق التعددية: وقد أفاد ذلك التحرير متصوّر الإحياء» (35)، ولذلك يتطلّب من الكاتب أن يمي ما يجري حوله من أحداث وثقافات، وأن يكون قادراً على استلهاهم البقع التراثية المناسبة، وفي التناص بنية سطحية، وهي النصّ الظاهر، وبنية عميقة، وهي المرجع الكامن في أعماق النصّ، أو الواجهة الخلفية التي تستند النصّ الراهن، أو هي الكتابة شبه المحوكة، وهي المسكوت عنه غالباً.

4 - التناص مصطلح غير مستقر في الغرب، وهو ليس واحداً لاختلاف الزوايا التي تنطلق منها وجهات النظر عند هذا الناقد أو ذلك، ثم هو مصطلح متحرك، وإن كان يجمع ذلك كله قاسم مشترك وهو مصطلح من مصطلحات ما بعد البنيوية، فهو مستخدم في الدراسات السيميولوجية عند كريستيفا وبارت، وفي الدراسات التفكيكية عند ديريده، وفي نظريات القراءة عند إيكو، وإن كان جينيت قد أولى هذا المصطلح اهتماماً يفوق اهتمامات الآخرين به، ومن المفيد أن نقول أخيراً إن التناص تكرر لما قد قيل، ولكنه تكرر بثوب جديد وحياة جديدة، أو كما قال لابرويير (le dis comme mien) «أقوله على طريقتي» (36)



الهوامش والتعليقات:

- (1) - تودوروف: ميخائيل باختين - المبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1966م، ص 125.
- (2) - ابن رشيقي: العملة، تح: محمد محيي الدين عيد الحميد - دار الجيل - بيروت، ط5، 1981م، 91/1.
- (3) - تودوروف: تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص 41.
- (4) - نفسه، ص ص (41 - 42).
- (5) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد بركات، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ط1، 1987م، ص 56.
- (6) - تودوروف: ميخائيل باختين، ص 136.
- (7) - نفسه، ص 136.
- (8) - لاقى هذا المصطلح في ترجماته العربية أمثال ما لاقاه سواء من المصطلحات، وهذه عادة درجنا عليها، وهي الاشتغال على التسمية وإعمال المفهوم والآليات وسوى ذلك، فهو التناص والتناصية، وهو النصومية، وهو تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، وهو النص المائب أو النصوص المهاجرة، وهو تضايف النصوص أو النصوص الحالية والمزاحة، وهو التعلق النصي أو تفاعل النصوص أو التداخل النصي، وهو التعدي النصي أو عبر النصية أو البينصومية أو التخصيص أو سوى ذلك، ولكل رأيه الذي يطرحه في هذا المجال.

(9)-Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, 1972, P.446.

- (10) - يوحنا: 1 - 1. الكلمة في مفهومها الديني هنا تعني السيد المسيح الذي كان أولاً قبل ولادته، وهذا ما تلعب إليه بقية الآية، فالكلمة كان عند الله. وكان الكلمة هو الله، وفيها فصل واضح بين الكلمة الإلهية وأزليتها والكلمة البشرية، وهي مقتصرة على تاريخ محدّد، وفيها فصل أيضاً بين الفعل الإلهي والفعل البشري، وهذا ما لم يتنبّه عليه باختين

حين نذهب إلى بكورية اللغة عند آدم، وكان عليه، على الأقل، أَنْ يشير إلى أَنَّ المقصود بللك بكورية اللغة البشرية

(11) - كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توفال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1991م، ص 21.

(12) - المصدر نفسه، ص 78.

(13) - المصدر نفسه، ص 78.

(14) - المصدر نفسه، ص 78 - 79.

(15) - المصدر نفسه، ص 79.

(16) - أنجينو، مارك: مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد. تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 1989م، ص 105، وقد ترجم هذا المقال محمد خير البقاعي بعنوان «التناسية - بحث في التناقض حقل مفهومي وانتشاره، علامات م5، ج19 مارس 1996م، ثم صدر ضمن مجموعة مقالات مترجمة بعنوان: آفاق التناسية - المفهوم والمنظورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

(17) - بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توفال للنشر، الدار البيضاء ط3، 1993م، ص 110.

(18) - Leuwers, Danial, Préface, Poésies (Mallarmé), le Livre de poche, Paris, 1977, p.v.

(19) - بارت، رولان: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد بركات، دار الطليعة، بيروت ط2، 1982، ص 38.

(20) - راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد 1987م، ص 149.

(21) - ريفاتير، مايكل: دلالات الشعر، تر: ودراسة: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ط1، 1997م، ص 9.

(22) - المصدر نفسه، ص 12.

(23) - المصدر نفسه، ص 13.

(24) - ترجم هذا الكتاب إلى العربية مرتين، فقد صدر بعنوان: «مدخل لجامع النص» عن دار توفيقه الدار البيضاء 1985م، وقام بترجمته عبد الرحمن أيوب ثم ترجمه عبد العزيز شبيل، وراجعه حمادي صمود ونشره المجلس الأعلى للثقافة بمصر عام 1999م. وهو بعنوان: «مدخل إلى النص للجامع».

(25) انظر: بعلابد عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف (الجزائر)، والدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، 2008، ص25.

(26)-Genette, Gérard: Palimpsestes (la littérature au second degré). éd. du seuil, 1982, p7.

(27)-Ibid, p7.

(28)-Ibid, p10.

(29)-Ibid, p11.

(30)-Ibid, p12.

(31)-Ibid, p13.

(32)-Ibid, p16.

(33)-Voir: Samoyault, Tiphaine: l'intertextualité (mémoire de la littérature), Nathan, Paris, 2001.p.18

وقد ترجم الدكتور نجيب غزاوي هذا الكتاب «لتناص ذاكرة الأدب» وصدر عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2007.

(34) Genette, Gérard: Seuils, éd. du seuil, Paris, 1987 p. 376-377.

(35) - بارت رولان: نظرية النص، تر. محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر» العالمي، العدد الثالث صيف 1988، ص96.

(36)-Samoyault: l'intertextualité, p.51. ■

جماليّة التلقّي

ـ دراسة في مركزات النظرية ومرجعياتها ـ

د. محمد حريز (*)

ARCHIVE

توطئة:

لقد عرفت نظرية: «جماليّة التلقّي» (Esthétique de la réception)، التي ظهرت في أواخر الستينيات، بانسحابها إلى جامعة الكونستانس الألمانية (université de constance)، وقد كان من أبرز من مثلها حينذاك العالمان الناقدان: «هانز روبرت ياكوس» (Hans Robert Jauss)، و«فولفغانغ آيزر» (Wolfgang Iser)؛ فهما يعدّان بحق اللذين أسسا لهذه النظرية وقاما ببلورتها؛ حيث تحديا بجهودهما تلك كل الانتقادات والحجج المعارضة من طرف الدارسين والنقاد حينذاك.

وما فتئت هذه النظرية تنمو وتتطور، حتى تأسست وترسخت وأصبح لها من الأنصار والمعجبين والمدافعين عنها؛ فتلقوها ما يقرب الجيلين بالتشجيع والبحث، حتى غدت رائجة خارج موطنها الأصلي (ألمانيا)، مزاحمة بذلك مختلف الحقول

(*) جامعة ابن خلدون – تيارت – الجزائر.

النقدية والأدبية في مواطن أخرى، وفي فرنسا على وجه الخصوص؛ فكانت بذلك كله، أن استقطبت انشغالات النقاد والدارسين؛ فتولد من وراء ذلك نقاشات محتملة، كانت في معظمها ثرية ومتنوعة.

ولا شك في أن نظرية جمالية التلقي، قد أحدثت بحق ثورة في ميدان الدراسات الأدبية؛ حيث أعلنت بواسطة منظرها «ياوس» (Jauss)، عن استبدال النموذج في الدراسات الأدبية؛ إذ كان من مهمة ذلك الاستبدال أو التغيير، تحول الانتباه جذرياً في تحليل ثنائية: الكاتب - النص، إلى تحديد العلاقة نص - قارئ؛ وذلك بعدما كان التلقي قبل (ياوس)، و(أيزر) يتمحور داخل دائرة ضيقة متمثلة في التيار السيكولوجي (الأنجلو - أمريكي) (1). بيد أن هذه النظرية، لم تبق محصورة في مفهومها المنبثق من تلك العلاقة بين النص والقارئ دونما فعالية؛ وإنما أضحت فيما بعد «تستخدم بمعناها الأوسع الذي يشير إلى أي ظروقات خاصة بتذوق المشاهد والقارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية» (2).

أولاً: التلقي: مصطلحات ومفاهيم

لقد شغل مفهوم التلقي بال كثير من القاد العربيين، وقل أن يتجسد في نظرية كاملة، كان قد احتل حيزاً واسماً من الدراسة والبحث في أوساط العديد من الساحات الأدبية والنقدية، وخاصة في فترة الحداثة أو ما بعد الحداثة. فمصطلح «التلقي» (RÉCEPTION)، عدّ من المصطلحات التي أثارت الكثير من الخلافات والأزمات، بسبب عدم اكتسابه الدلالة الأدبية الدقيقة التي تميزه عن غيره من المصطلحات الأخرى كمصطلح: (الاستقبال)، و(الاستجابة)، و(التأثير)..

وإنه بحق لمن الصعوبة يمكن أن نفرق بين مفهوم: (الاستقبال)، و(الاستجابة)، كمصطلحين يبدو أنهما مترادفان؛ ذلك أن هذين المصطلحين - وغيرهما من المصطلحات القرية منهما - هما في حقيقتها بمثابة وجهين لمفهوم التلقي. وإن مثل هذا الأمر المتمثل في صعوبة فك ازدواجية المفاهيم، يعد من كبريات القضايا والإشكالات التي تمخضت عن النقد الجديد المنبثق من الحداثة وما بعد الحداثة.

وواضح من ذلك، أن الأمر لم يحسم بعد في الفصل بين هذه المصطلحات؛ ذلك أن مفهوم (الاستقبال)، لم يأخذ مكانه الأدبي بدقة متناهية من حيث الدلالة، وما يقال عن مصطلح (الاستقبال)، يقال أيضاً؛ بل وينطبق كلياً على مصطلح (الاستجابة). وعليه فمن الصعوبة؛ بل فمن المعضلات القائمة التمييز بين الاستقبال والاستجابة أو التأثير، حيث إن كليهما يهدف إلى تعزيز العمل، وليست واضحة إمكانية فصلهما تماماً» (3).

ولعل ما يوضح ذلك أيضاً، أن النقد المتعلق بالاستجابة، شأنه شأن نظرية التلقي، هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة، مثل: النقد الإجرائي عند «نورمان هولاند» (Norman Holland)، والشعرية البنوية عند «جوناثان كلر» (Jonathan Culler)، والأسلوبية التأثيرية عند «ستانلي فشر» (Stanley Fish). كما أن هذا النقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة، يشير إلى مدى التحول من التركيز على المبدع إلى التركيز على الإبداع/التلقي (4).

ونحن، إذا ما حاولنا من وراء ذلك كله، الجمع بين النقد المتعلق بالقارئ/الاستجابة، وبين نظرية التلقي في إطار نقدي عام؛ فإننا نحصل في النهاية، على أن الأمر بات سطحياً وتحريدياً كذلك (5)؛ بل إذا ما حاولنا أيضاً أن نتبع بعض الاجتهادات التي كانت تسمى في كثير من الأحيان إلى التمييز بين المصطلحات؛ فإننا في الواقع لن نجد لها تقديم لنا التفسير الكامل والمقنع الذي يعطي للمصطلح فاعليته، بالتالي تميزه عن غيره. ومن أمثلة ذلك، ما قام به أحد أقطاب نظرية التلقي؛ إذ هميز ياموس (H.R. Jauss) بين التلقي والتأثير بوصفهما خطوتين ضروريتين في سيرورة التلقي، من دون أن يقدم تفسيراً لكيفية عمل العنصرين معاً في أثناء فعل القراءة، ولا كيف يمكن الفصل بينهما تماماً في أثناء التلقي (6).

ومن الواضح أن محاولة التفريق بين تلك المصطلحات والمفاهيم قد باءت بعدم الثبات، وبالتالي وجهت إليها العديد من الانتقادات الشديدة (7).

بل، ولعله ما يلفت النظر، ويدعونا إلى التأمل والوقوف عنده، هو ذلك اللفظ المستخدم اصطلاحاً كعنوان لنظرية التلقي (la théorie de la réception)، أو نظرية الاستقبال.

فالمصطلح بهذا الاستخدام، لم يكن متداولاً في أوساط النقاد ومن شاكلهم من المهتمين في مجال النقد في العالم كله. إننا بفعل هذه الاستخدامات المفرطة في المصطلح، نجد أنفسنا أمام حشد كبير من الألفاظ المشتركة التي وضعت لمصطلح (التلقي) في مختلف الدراسات الأدبية الحديثة؛ وبالتالي صعب على الدارسين عملية تسلسل تلك الألفاظ تاريخياً بوجه دقيق ومقبول.

وإن الصعوبة الأكبر في نظرنا، متأية من تقرير معنى الاصطلاح. ولعل ما يترجم ذلك، هو تكاثر الاستقصاعات النظرية والتطبيقية وازديادها، الأمر الذي لم يحقق أية نتيجة من شأنها أن تجمع المفاهيم، وتوحد الرؤى. ومن جراء ذلك؛ فإن ما نطمح إليه من حيث الدقة في ميدان دراسات: (التلقي)، و(الاستقبال)، لا يزال غصاً؛ بل ولا يزال من المواضيع والقضايا المختلف فيها.

إن الأمر الذي نطمئن إليه، وسنظل كذلك، هو أن جميع ما مر ذكره من خلافات، والتي تولد عنها مثل هذه الأزمت في المصطلح، قد يرجع إلى سبب رئيس، نعتقد أنه متمثل في ذلك الاختلاف في الفكر الذي نتج عن الحداثة الغربية وما بعد تلك الحداثة.

إن أزمة المصطلح، لهي أيضاً من حملة نتائج، ولم تكن في يوم من الأيام وليدة أسباب؛ إذ لم تكن أزمة ترجمة متمثلة في نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى سياق آخر؛ وإنما هي أزمة اختلاف في الفكر (8)؛ ذلك أن الحداثة الغربية وما صاحبها من دراسات نقدية حديثة، ما هي إلا إفرازات لنظم ثقافية مختلفة تضم جميع الجوانب، من فلسفة واجتماع وسياسة واقتصاد..

ثانياً: متركزات جمالية التلقي

تتجه معظم الدراسات النقدية، وخاصة منها ما بعد الحداثة، إلى إعطاء عنصر الأسلوب القوة الكبيرة التي يفرضها المبدع على المتلقي؛ إذ إن المبدع من خلال إنتاجه، يسلب المتلقي إرادة التصرف في وجه هذه القوة. وهذه القوة الكبيرة المتمثلة في عنصر الأسلوب، تتمثل فيها عملية التمكين، والإقناع بوسائلها العقلية التي تستولي على فكر المتلقي؛ كما تتمثل فيها إلى جانب عملية التمكين والإقناع، عملية

الإمتاع التي تلون الكلام بكثير من المواصفات العاطفية والوجدانية؛ بحيث تكون هناك مزوجة بين الجانب التمكيني الإقناعي، والجانب الإمتاعي؛ كما تتمثل فيها أيضاً عملية الإثارة التي بها يحرك المبدع المشاعر التي كانت مختزنة عن المتلقي - أو يجمعا - تمهيداً لإحلال انفعالات جديدة مسببة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة إليه، ومن ثم يمضي الشخص المشار في اتجاه ردود الفعل المثار (9).

و المتتبع منا للفكر النقدي اليوناني القديم يلحظ ذلك؛ إذ هناك الكثير من أحاديث أفلاطون عن فن الخطابة، كان يؤكد فيها على الأسلوب المتمثل في مطابقة الكلام لمقتضى الحال (*)؛ فأفلاطون كان من جملة ما ركز عليه في هذا الموضوع، تأكيده على أن يكون القائم بأمر الخطابة ذا ملكة تأثيرية في نفوس السامعين، ومن هنا تنشأ تلك المطابقة بين كلام الخطيب و سامعه، وبالتالي يصل إلى موضوعه من أقرب طريق (10).

والطلاقاً مما لاحظناه؛ فإننا نستطيع أن تتمثل تصور أفلاطون لدور الأسلوب وجوهره في عملية التلقي؛ إذ الأسلوب لديه - حسب اعتقادنا - يقوم على مصاحبة الفكرة أو المعنى، ومن ثم يقوم بعملية إقناع وتمكين، ثم تأثير وإمتاع لدى متقبلها. ونظراً لأهمية موضوع الأسلوب وشدة إحكامه بالمتلقي؛ فلقد بالغت الكثير من الدراسات في الاعتناء به؛ كما لفتت هذه الدراسات ذاتها أنظار معظم الشعراء والمبدعين بصفة عامة إلى العناية بأمر الأسلوب والإجادة فيه، اعتقاداً منها بأهمية الأسلوب وتأثيره في المتلقي. ولأمر ما كان الشعراء، وخاصة في تراثنا العربي، يتخيرون مطالع قصائدهم وخواتيمها.

غير أن هذا الأمر، قد لا يتأني بصفة كاملة لها فاعليتها، إلا بفعل شريك حقيقي في هذه العملية الإبداعية، هذا الشريك المتمثل بالطبع في المتلقي.

وفي هذا الشأن، فإننا نجد من ذهب إلى حد المبالغة في الكشف عن العلاقة بين المبدع والمتلقي، فـ «قد بالغ «بارت» (Barthes) حتى ساوى بين المبدع والمتلقي؛ بل إنه وحد بينهما، حتى قال بوجود «الكتابة القارئ»، فالنص يتكلم كما يريد القارئ؛ بل إن قيمة النص تتمثل فيما تتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى» (11).

وبناء على ما ذكر؛ فإن قيمة النص يتمثل معظمها في مدى استجابة المتلقي/القارئ أو حتى السامع له، ذلك أن المتلقي لا يتأني دوره في تلقف البيانات الجمالية المحسوسة، فحسب؛ بل نلفيه يستجيب لبعض المؤثرات، وبالتالي يتأثر بها(12). ومن هنا يكون في تمثله، أن الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي، أن النص ليس هو الحدث الأوحده؛ وإنما هناك أحداث أخرى تفترض نفسها، مثل رد فعل المتلقي/القارئ إزاء هذا النص أو ذلك الإبداع، الأمر الذي يجعل شرح النص (الحدث الأول) ينطلق من استجابة القارئ (الحدث الثاني) (13).

على أن الذي ذهبنا إليه، لا يجب أن يثبنا عن الدور الذي يقوم به الوسيط اللغوي في إيجاد حميمية بين المبدع/الكاتب والمتلقي/القارئ، من شأنها أن تولد حواراً متبادلاً بين النص والمتلقي، أو بمعنى آخر، بين موضوعية النص، وذاتية المتلقي. ولأمر ما كان «اليوت» (T.S Eliot) في الكثير من المساسات يردد كلمته المشهورة: إن القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ (14)

فبكلمة «اليوت» هذه نجد للإبداع وجوداً مستقلاً لا ينتمي فيه إلى أي شيء خارجي، ومنه تكون مهمة المتلقي هي تلقف هذه التشكيلات اللغوية التي تفرز عند تتبع عناصرها ودلالاتها الجمالية.

ومن هنا، قد تبرز لنا بعض الإشكالات التي يمكن لها أن تتجدد على الدوام بين النص والمتلقي؛ فانطلاقاً من كون المعنى هو بداية الشروع في فهم العمل الأدبي - كما تعتقد بذلك نظرية التلقي الحديثة - فقد استدعى الأمر الرجوع إلى الأصول المعرفية التي تحتضن الكثير من هذه الدراسات الخاصة بالمعنى.

والسؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، كان من أهم النقاط التي انطلق منها (آيزر)؛ إذ المعنى المقصود هنا، ليس ذلك المعنى المفهوم بمعناه التقليدي؛ وإنما المقصد منه هو ذلك المعنى الذي ينتج بفعل التفاعل بين الإبداع/النص، والمتلقي/القارئ، إذ يزول المعنى بهذا المنظور، إلى أثر يمارس وليس إلى موضوع يمكن تحديده؛ ذلك بأنه «إذا كان الموضوع الجمالي لا يتشكل إلا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ؛ فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعاً، إلى فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً» (15).

ونظراً لأهمية صلة المعنى بالمتلقي؛ فقد أخذت «التأويلية» (Herméneutique)، تتحول من دراسة معنى النص بتركيباته اللفظية والتعبيرية بشكل عام، إلى دراسة المعنى المتولد من فهم المتلقي لذلك النص، وهذا على طريقة المنحنى الذي أسسه «غادامير» (H.G. Gadamer) الفيلسوف الألماني، وحاول أن يكرسه من بعده الناقد الألماني «ياوس» (H.R. Jauss) في المجال الأدبي.

إن المتلقي أو القارئ في ضوء التأويلية، ألقى نفسه لا إرادياً، من مؤسسي أركان التحليل النصي ومقارنته؛ إذ المتلقي في إطار هذا المنظور يعد القراءة الثانية للإبداع/ النص. ومن هنا بدأ دوره فاعلاً في عقد الحوار القائم بين المبدع والمتلقي. وبهذا العمل لا يفتأ «القارئ» يكتسب بقرائه النص صفة المبدع المنتج الذي لا يستهلك نصاً؛ بل يبدع أو ينتج نصاً على نص» (16).

وبطبيعة الحال؛ فإن هذا الأمر قد لا يأتى إلا بتوفر ثلاثة عناصر، كما يلعب إلى ذلك (غادامير): «الفهم الدقيق، والتأويل اللطيف، والتطبيق السارع» (17)، وكان (غادامير) يشير إلى مستويات القراء: إذ هناك من القراء من لا يتجاوز من النص إلا سطحه، دون التعمق فيه، وهناك من القراء من لا يقع من النص إلا بالفصوص والتفاذ إلى جوهره، إنه القارئ «الذي يستطيع أن يشق لنفسه من خلال قراءته قصيدة جديدة هي قصيدة القراءة، وهذه هي القراءة المنتجة» (18).

ثالثاً: مرجعية نظرية التلقي والاتجاهات المؤطرة

لقد بات من الواضح، بعد الأزمة المنهجية في مجال دراسة الأدب، والتي ظهرت في الستينات، وما حدث من تغير على جميع أصعدة الحياة بعد الحرب العالمية الثانية، وما أفرزته هذه الفترة من نضج فكري، وما اعترى المجتمع الألماني على وجه الخصوص من تغير، أن جعلت مجموعة من الطلائع الفكرية تحاول النظر من جديد في المناهج السابقة، قصد توجيهها وجهة أخرى جديدة؛ فكانت أن ظهرت نظرية التلقي، التي بواسطتها تمثل الألمان - من خلال «ع.ر. ياوس» وفولفغانغ آيزنر - النموذج الأمثل والجيد في مجال الدراسات الأدبية؛ فكان أن تم صرف النظر عن النظرية الماركسية بوصفها تقوم على جملة من الإجراءات الآلية؛ كما كانت

النبوية هي الأخرى مثار شك من حيث أنها لم تمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجي (19)؛ ذلك أن «رومان جاكبسون» (R.Jakobson) كان يؤمن بأن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى، وذلك بتركيزه على الرسالة؛ فالقصيدة تلفتنا إلى شكلها وصورها ومعناها الأدبي قبل أن تلفتنا إلى الشعر أو القارئ أو العالم (20)، بحيث لو أننا لم نؤمن بما آمن به (جاكبسون) في نظريته الشكلية هذه، وحاولنا أن نتأمل الأمر من منظور المتلقي أو القارئ؛ فإن معادلة نموذج (جاكبسون)، بلا شك تتغير كلياً، وحينئذ لا يبقى للقصيدة تلك، أي وجود فعلي، إلا عند ممارستها بالقراءة؛ كما أن معانيها لا يمكن تفهمها إلا بممارسة قراءتها أيضاً.

إن الأفكار والروى التي بسببها ظهرت نظرية التلقي في الساحة الأدبية كثيرة ومتعددة، وقد يكون محورها ما مر به الإنسان من أزمات؛ كما قد يكون محورها أيضاً، أزمة التلقي التي شكلتها طبيعة الحياة المعاصرة. وأمام هروب القارئ عن الأدب في وسط تلك الأزمات جاءت هذه الحركة الجديدة لتعيد الاعتبار له، فو ليقدم القارئ على كل ما سواه في النص مستعيناً بالمرجعيات الأدبية والفلسفية، من النظرية الماركسية والوجودية، إلى الشكلانية والنبوية والتفكيكية» (21).

فنحن إذن، أمام جملة من المرجعيات، وليس مرجعية واحدة. غير أننا نستطيع القول بأن هذه المرجعيات في معظمها، كانت قد تركزت أساساً في ثلاثة اتجاهات، كما يذهب إلى ذلك (خوسيه مريا ابغانكوس)، وهي: «الهيرمينوطيقية (التفسيرية)، والسيميوطيقية، والتأويلية» (22)؛ إذ أن كلاً من هذه الاتجاهات ينسب على الترتيب إلى واحد من أولئك النقاد والمنظرين الطلائعيين الثلاثة، وهم: «إنجاردن - INGARDEN، وموكاروفسكي - MUKAROVSKY، وفوديك - VODICKA» (23).

وإذا كان الاتجاه (الهيرمينوطيقي) في نظرية التلقي الألمانية، قد تغذى على أفكار (إنجاردن)، كما يدل على ذلك ما ذكر سالفاً؛ فإن هناك في نظرية التلقي، اتجاه آخر ينضاف إلى الأول، نلقيه يلح على مراجعة التاريخ؛ إذ أن «هذا الاتجاه الثاني

الذي سوف يظوره «عمر. يابوس» بشكل خاص، يدل على التحول الجذري للموضوع - العمل الأدبي - على امتداد العملية التاريخية» (24).

وإن المنهج الجديد الذي يراه (يابوس) ملائماً لدراسة تاريخ الأدب، هو ذلك المنهج الذي يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، بمعنى المنهج الذي يحقق الرسالة الماركسية في الوسائط التاريخية، وفي الوقت نفسه، يحتفظ بشمار الإدراك الجمالي (25)؛ وكان (يابوس) بهذا المنظور الثاني، قد خرج بما سماه: «جماليات التلقي»، حيث إن دراسة الأدب يتحول الاهتمام بها من التركيز على منشئ العمل الفني وعلى عملية إنشائه، إلى التركيز على المتلقي.

وقد كان (يابوس) من قبل، قد رأى الباحثين والنقاد قد تحولوا نحو التحليلات النفسية والاجتماعية، وعلم دلالة الألفاظ والجشالت النفسي، أو المناهج الجمالية الموجهة؛ فكان أمام هذا كله أن أعلن هدفه المتمثل في جعل التاريخ مركز الدراسات الأدبية (26).

ومن أجل تمثل هدفه المعلن هذا، حاول (يابوس) طرح افتراضاته من شأنها أن تطور مجموعة من الأفكار في فلسفة التاريخ، ليبين من خلالها أن العمل الأدبي لا يتطور بإرادة المبدع وحده؛ بل إن موضوع تطور الأنواع الأدبية يخضع لمؤثر كبير، ألا وهو المتلقي، ذلك العنصر الهام والفعال الذي باستمرار مايقف يطرأ باستمرار السؤال تلو الآخر على العمل الأدبي.

ثم ما فتى أن جاء من بعد (يابوس)، زميله «ولفغانغ آيزر» والذي تأثر به (يابوس) كثيراً، حتى عد امتداداً له في وضع القواعد والأسس للنظرية الألمانية الجديدة، غير أن منهجهما قد اختلفا، أو بالأحرى قد تشعبا في معالجهما لتلك التحولات التي شهدتها حركة النقد؛ إذ تحرك (يابوس) منذ البداية نحو تاريخ الأدب الذي قد طال اهتمامه... في حين برز (آيزر) في مجال النقد الجديد ونظرية القصص... كذلك اعتمد (يابوس) على علم «التفسير» في حين كانت الفلسفة الظواهرية هي المؤثر الأقوى في آيزر» (27).

على أن المتبع لجميع أعمال هذين الرجلين في ميدان التنظير؛ فإنه يتأكد أن نشاط (ياوس) كان متصلاً في العموم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية، كدراسته لتاريخ التجربة الجمالية، في الوقت الذي غلب فيه على (أيزر) الاهتمام بالنص ويكيفية ارتباط القراءة به « (28).

الإحالات والمواش:

- 1- ينظر: د.البقاعي، محمد خير. «تلقّي» (رولاند سارت) في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي - كتابه: «لغة النص» نموذجاً - عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول (يوليو/سبتمبر 1998)، الكويت، ص: 26
- 2- د.عناتي، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة - داسة ومعمم إنجليزي عربي - الشركة المصرية العالمية للنشر - لويمان، الطبعة الأولى؛ 1996، ص: 88
- 3- هول، روبرت سي. نظرية الاستقبال - رؤية نقدية - ترجمة: وعد عبد الجليل جواد. دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى؛ 1992، ص: 7.
- 4- ينظر: هولبه ووبرت نظرية التلقّي - مقدمة نقدية - ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى؛ 1415 هـ 1994 م، ص: 34.
- 5- ينظر: ميس، ص: 37.
- 6- د. حبيب موني. فلسفة القراءة وإشكالية المعنى دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر؛ 2000 - 2001، ص: 343.
- 7- ينظر: كونتر غريم، «التأثير والتلقّي: المصطلح والموضوع». ترجمة: أحمد المأمون، مجلة دراسات سيميائية، عدد 7، دراسات سال، الرباط؛ (1992)، ص: 21.
- 8- د. حمودة، عبد العزيز. المرايا المقعرة - نحو نظرية نقدية عربية - عالم المعرفة، رقم 272، الكويت؛ 1422 هـ 2001 م، ص: 53.

- 9- ينظر: د. عبد المطلب محمد. البلاغة والأسلوبية. الشركة العالمية للنشر - لونغمان، القاهرة، الطبعة الأولى؛ 1994، ص: 235 - 236.
- * - إن هذه الفكرة كثيراً ما أثارتها كتب البلاغة التراثية، ونحن لا نستبعد تأثير فكرنا البلاغي التراثي بما أتى به الفكر اليوناني القديم في هذا الموضوع.
- 10 - ينظر: ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية؛ 1966، ص: 15.
- 11 - د. عبد المطلب محمد. البلاغة والأسلوبية، ص: 239.
- 12 - ينظر: د. بوحيري، سعيد حسن. علم لغة النص - المفاهيم والاتجاهات - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونغمان، الطبعة الأولى؛ 1997، ص: 69.
- 13 - ينظر: إيفانكوس، حوسيه مارييا سونيلو. نظرية اللغة الأدبية - ترجمة: د. حامد أبو أحمد. دار غريب للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى؛ 1988، ص: 128.
- 14 - إيمندراوس، نجيب فايق. المدخل في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة؛ 1974، ص: 156.
- 15 - هولبه روبرت. نظرية التلقي - مقدمة نقدية - ص: 202.
- 16 - د. المومني، قاسم. في قوالب النص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الطبعة الأولى؛ 1999، ص: 27.
- 17 - Encyclopædia universalis, herméneutique, Paris, 1985.
- 18 - د. مرتاض، عبد الملك. نظرية القراءة - تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية - دار الغرب للنشر والتوزيع - الجزائر - 2003، ص: 200.
- 19 - ينظر: هولبه روبرت. نظرية التلقي - مقدمة نقدية - ص: 9.
- 20 - ينظر: سلدن، إيمان. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة؛ 1998، ص: 166.

- 21 - دالمبارك، محمد. استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى؛ 1999، ص: 45.
- 22 - إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثيلو. نظرية اللغة الأدبية، ص: 124.
- 23 - م، م، ص: 124.
- 24 - م، م، ص: 126.
- 25 - ينظر: هولبه روبرت. نظرية التلقي - مقدمة نقدية - ص: 16.
- 26 - ينظر: هولبه روبرت سي. نظرية الاستقبال - رؤية نقدية - ص: 71.
- 27 - ينظر: م، م، ص: 18.
- 28 - ينظر: م، م، ص: 18. ■



الشكلانية الروسية

د. نوهل نيوف

«الكلام على الكلام صعب»

أبو حيان التوحيدي

تقديم

إذا صح القول بأن القرن التاسع عشر في روسيا، ابتداءً من بوشكين وانتهاءً بـ ليف تلسطوي (توفي عام 1910)، كان عصر الرواية الذهبي، وأن القصة القصيرة التي برزت على نحو خاص في ثمانينيات ذلك القرن، متمثلة في أوسينسكي و غارشين، بلغت ذروتها في إبداع أنطون تشيخوف (توفي عام 1904)، فإن الشعر الروسي استعاد حضوره القوي من جديد على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين، ولا سيما من خلال المدرسة الرمزية التي كان من أبرز أعلامها فاليري بريموسف وألكسندر بلوك و أندريه بيلي. غير أن المدرسة الرمزية التي كانت تولي الصورة الشعرية اهتماماً خاصاً عرفت أزمة حقيقية وتصدعات عميقة، بلغت مداها أواخر العقد الأول من القرن العشرين؛ ففي عام 1909، مثلاً، توقف عن الصدور أبرز مجلتي رمزيين، وهما: «الميزان» و «الجزء الذهبية».

لقد ظهرت الشكلانية الروسية إلى الوجود وبدأت بالتعبير عن نفسها، في ظل أزمة منهجية، أخضعت الأدب لنقد سوسيولوجي ذي أبعاد سياسية وأيديولوجية،

وفي أوج الفراغ الذي خلفته أزمة الرمزية، بعد انفراط عقدتها إلى عدد من التيارات الأدبية، والمدارس الشعرية كالأوجية، والصورية، والمستقبلية، والتكعيبية... إلخ. على أن محط أنظار الحركة النقدية أيامذاك، أو مدار اهتمامها، يتلخص في مفهومين، أو منطلقين أساسيين عريضين، هما:

(1) البحث عن مضمونه العمل الأدبي، أي عن منطوقه الاجتماعي والسياسي والفلسفي والنفسي .. إلخ

(2) الانطلاق من أن الشعر، بخلاف النثر، يعبر بالصور، وهي مقولة عاشت طويلاً، منذ أيام بيلينسكي في أربعينيات القرن التاسع عشر، وحتى يتيها مطلع القرن العشرين.

وطبيعي أن الحركة الوليدة الشكلانية، وجهت سهامها أول وأشد ما وجهتها إلى الركنين المذكورين أعلاه: (أ) إلى المضمون الذي وضعت خارجه إطار اهتمامها، خارج الفن والمقولات الحمالية، معلبة عليه الشكل ومكوناته؛ فما المضمون في رأي شك洛夫سكي إلا جملة من تقنيات الأسلوبية.

(2) إلى الصورة في الشعر التي صنفها واحدة من أدوات اللغة الشعرية لا غير. وهكذا شدد الشكلانيون على القول باستقلالية العمل الأدبي، بعيداً عن شخصية مؤلفه، وعن الظروف التاريخية التي يكتب فيها، عن أشكال الوعي الأخرى. وأكدوا أن ما يجب أن ينصب الاهتمام عليه هو كيف صنع العمل الأدبي، ما الأدوات اللغوية والصرفية والتركيبية والإنشائية ... إلخ. التي جعلته عملاً أدبياً. وقد خلص رومان ياكوسون إلى القول بأن ما يهمه ليس العمل الأدبي بحد ذاته، بل أدبيته، أي ما يجعل من نص ما عملاً أدبياً. وهذا ما حمل الشكلانيون على رفض ثنائية الشكل والمضمون، وعلى عدّ الشكل للقيمة الأساسية في الأدب. على أن فيكتور إيرليخ إذ يشيد بانكباب الشكلانيين على تبين خصوصية الأدب، لا يفوته تسجيل مأخذ عليهم، والتبّيه إلى أن اهتمامهم بهذه الخصوصية «أي بما هو أدبي خالص، كان أصل النزعة التي تسوّي الأدبية بالأدب والتي تختزل الأدب إلى سماته المميزة⁽¹⁾. وعلى العموم، فإن بافل ميديفيدوف الذي ثمة من يظنّ حتى الآن بأنه أحد «الأقنعة» التي مرّر

(1) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية. ترجمة فؤاد محمد الموركر الثقافي العربي، ط1، 2000، ص50.

ميخائيل باختين أفكاره من خلالها، أجمل منذ سنة 1924 أهم أطروحات الشكلانيين في أربع، هي:

يجب أن ندرس «العمل الأدبي نفسه، وليس انعكاس ما يمثله ذلك العمل»؛

«العمل الأدبي شكل صيرفي»؛ «ليس في الفن مضمون»، أو: «إن مضمون العمل الأدبي (وروحه أيضاً) هو جملة تقنياته الأسلوبية»؛ «يتألف العمل الأدبي من المادة والشكل» - المادة هي الكلمات، أما الشكل فهو تقنيات صياغتها. وهذا ما دفع ريباكسون إلى قوله الشهيرة: «إذا كان للعلم الخاص بالأدب أن يصبح علماً، فإنه مرغم على الاعتراف بأن التقنيات بطله الوحيد»⁽¹⁾. فلنستعرض، بإيجاز كبير، نشأة الشكلانية الروسية وصيرورتها خلال خمسة عشر عاماً (1916 - 1930) هي عمرها القصير في روسيا.

النشأة والمصير

تألفت عام 1915 في موسكو جماعة عُرِفَتْ باسم «حلقة موسكو اللسانية»، ومن ألمع ممثليها رومان ياكبسون (1896 - 1982) الذي كان يومها مهتماً بالأنثوغرافيا السلافية وقلعة اللغة وقد تعاونت هذه الحلقة مع نظيرة لها تأسست عام 1916 في سان بطرسبورغ اسمها «جماعة دراسة اللغة الشعرية»، وتعرف اختصاراً باسم (أوبوياز)، كان معظم أعضائها طلبة في الجامعة، أبرزهم فيكتور شك洛夫سكي (1893 - 1984) الذي أصدر منذ عام 1914 كرساً تحت عنوان «تبعات الكلمة» يعدّ أول تأسيس نظري للشكلانية الروسية. وأصدرت (أوبوياز) أول مطبوعاتها في عام تأسيسها (1916)، وهو كتاب صغير، عنوانه «مجموعات حول نظرية اللغة الشعرية. الإصدار الأول»، أعقبه العدد الثاني عام 1917، ثم صدر العدد الثالث عام 1919 تحت عنوان «الشعرية». مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية، والطريف أن ناشره هو الشاعر فلاديمير ماياكوفسكي.

كانت الشكلانية منذ أولى سنوات عمرها القصير مشار سجلات أدبية نقدية حامية، وموضع نقد أيديولوجي منير يمثله قول تروتسكي في «الأدب والثورة» (1924):

(1) ب. ميخائيلوف، السلاوية العالمية، - في كتاب: «لقطة باختين» (بالروسية).

«إذا ما تركنا جانباً الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة ، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفيتية خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن»⁽¹⁾؛ وموضع نقد اتهامي تجريمي أطلقه سنة 1930 لوناتشارسكي أول وزير ثقافة سوفيتي ، حين وصف الشكلانية بأنها: «تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية»⁽²⁾.

وبعد عام 1930 توقف عمل الشكلانيين المنظم، وغَيروا وجهات اهتماماتهم الأدبية إلى تأويل النصوص والواقعية الاشتراكية والرواية التاريخية... بينما كان ياكوبسون قد انتقل إلى براغ (1920) وشارك في تأسيس حلقة براغ اللغوية سنة 1926، ثم رحل إلى أمريكا أيام الحرب العالمية الثانية.

الجنود

لعل النظرة السائدة في أوساط واسعة حول أن الشكلانية الروسية ظاهرة روسية الجنود والينابيع، إنما تعود إلى ترجيح ب. د. ميديف (1928) لعدم وجود علاقة نشوتية بين الشكلانية الروسية ونظيرتها الفرنسية⁽³⁾، وذلك في كتابه الشهير «المنهج الشكلاني في علم الأدب» الذي يشاع أن ميخائيل باختين هو من أوحى إليه بما ضمنه من أفكار. غير أن ترجيح ميديف انقلب تأكيداً عند كل من أ. غ. تسميتلين في الموسوعة الأدبية (1934)، وبعده د. إيفلين في الموسوعة الأدبية الموجزة (1968) بأنه ما من جنود للشكلانية الروسية في الغرب.

أما الباحث السوفيتي، أ. ماسنيكوف، فقد خصّ هذه المسألة، أواسط سبعينيات القرن العشرين، بدراسة، عنوانها مشكلات الشكلانية الروسية المبكرة، يخالف فيها هذا الرأي، ويخلص منها إلى القول بأن الشكلانية الأوروبية، أسهمت «بأكبر قدر من النشاط في السجلات التي دارت منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر بين الأدباء والمنظرين، حول ما إذا كان يجب على الفن أن يعكس الحياة ، أن يغيّرها، أم أن يخلق تصميمات جديدة، واقعاً جمالياً جديداً، أبنية فنية مستقلة ذاتياً». ويأخذ

(1) نظرية الملحج الشكلي. نصوص شكلانيين روس. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للنشرين المتحدنين/ مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 ، 1982 ، ص 9.

(2) المرجع السابق ، ص 9.

(3) المرجع السابق، ص 81 .

مياسنيكوف على الشكلانيين أنهم يرون خصوصية الفن في «استقلالته الكاملة عن أشكال الوعي الأخرى»⁽¹⁾. يقول شكلوفسكي إن: «الفن كان دائماً مستقلاً عن الحياة، ولم يمسك لونه أبداً لون اللواء الذي يرفرف على قلعة المدينة»⁽²⁾. ويجزم مياسنيكوف بأن كثيرين من الشكلانيين الروس كانوا يعرفون نظريات الشكلانيين الأجانب ويستشهدون بأقوالهم.

ومن هؤلاء الأجانب إدوارد هانسليك (1825-1904) الذي ترجم الروس سنة 1895 رسالته المعروفة في الجميل موسيقياً⁽³⁾ (1854). وثمة دور لعبته في تاريخ الشكلانية حلقة صغيرة ظهرت أواخر ستينيات القرن التاسع عشر تألفت من المنظر وراعي الفنسون كونراد فيدلر (1841-1895)، والرسام هانس فون ماري (1837-1887)، والنحات أدولف فون هيلديبراند (1827-1921).

لقد صاغ ماري وفيدلر نظرية «الرؤية» و«إبداع الشكل». فالعالم، في رأيهما، فوضوي، وفوضوية المشاعر والأفكار التي تجم عنه تقتضي من المرء أن يطوّر في نفسه ببصيرة مطلقة، «تأملاً نقياً» لا تشوبه شائبة أخلاقية أو منطقية أو اجتماعية. وعلى هذا النحو يجلو الفنان لنفسه بنية الموضوع، مشكله النقي، الخاص، أي يلجم فوضى العالم والأحاسيس عن طريق «إبداع الشكل» الفني. فالفن عند فيدلر مستقل عن الحياة ولا يخضع إلا لقوانينه الداخلية، وليس هدف الفن محاكاة الواقع ولا تغييره، بل هدفه إنتاج واقع جديد. وهذا معناه أن الفن واقع جمالي مستقل عن الواقع، ويتمتع باستقلال مطلق وليس نسبياً. أي أن العمل الأدبي يجب من حيث المبدأ أن ينوب عن الطبيعة. والواقعية في نظره هي الشكل الأدنى للنشاط الفني.

وفي عام 1893 صدر كتاب هيلديبراند «مشكلات الشكل في الفن التشكيلي»، وترجم إلى الروسية عام 1914. وفيه يستكر أدولف هيلديبراند مبدأ المحاكاة، ويعلي من دور الوظيفة البنائية، وظيفه الشكل، في الفن. فهو «ينظر إلى الفن بوصفه ظاهرة مستقرة في ذاتها وموجودة لأجل ذاتها»⁽³⁾.

(1) أ. مياسنيكوف. مشكلات الشكلانية الروسية المبكرة. (بالروسية).

(2) فيكتور شكلوفسكي. «بنية الرواية وبنية القصة القصيرة». ترجمة سيرا قاسم. مجلة «مصول»، المجلد الثاني، العدد الرابع، يوليو-أغسطس، 1982.

(3) انظر عرض هذه الأفكار في مقالة مياسنيكوف المذكورة أعلاه (ص 84-87).

وإذ يؤكد مياستيكوف دور الموروث الشكلائي الغربي في ولادة الشكلائية الروسية وتبلورها، لا ينفي ما لها من «ملامح أصيلة»، ويعتبر حلقة مميزة في السيرة العامة لتطور الفكر الجمالي في القرن العشرين.

أما فيكتور إيرلنغ، مؤلف كتاب «الشكلائية الروسية. تاريخ ومذاهب»⁽¹⁾ (1955) فيعدّ حركة الشكلائين الروس «ظاهرة قومية أساساً»، ويرى أن التأثير الغربي فيها «كان هزيلة»⁽²⁾، وأنها «جزء لا يتجزأ من الساحة الثقافية الروسية، وظاهرة روسية متميزة»⁽³⁾ (163).

الشكلائية بين التنظير والنقد

ولكي تتضح نظرة الشكلائين إلى علم الأدب قبلهم نورد قول أحد معاصريهم: «إذا ما أخذنا، مثلاً، مقالة لأحد علماء الأدب القدماء وجدناها تتضمن تنقيبات في سيكولوجية البطل، ومحاولات للكشف عن صلة بين فكر البطل وتاريخ الفكر الاجتماعي، صلة بين ظروف حياة البطل وظروف عصره واقتصاده الذي تمخض عن هذه الظروف، وما إلى ذلك وعندما بدلي عالم الأدب بأحكامه حول مجمل هذه الأشياء فإنه ينساق، تبعاً لهذا المنطق، إلى التدخل في مجالات علم لنفس والتاريخ والفكر الاجتماعي والسوسيولوجي والاقتصاد السياسي وغيره. ونتيجة لذلك اتخذ علم الأدب صفة موضوع لا ينتج إلا نشرة عن مادة كان بوسع العلوم المذكورة، كل على حدة، أن يحصل عليها بمفرده، موضوع لا يطرح مهام جديدة من أي نوع»⁽⁴⁾. وزيادة في التوضيح يشبه أ.ن. فيسيلوفسكي علم الأدب القديم ب«قطعة أرض يتصيد فيها كل من لم يقمعه الكسل، سواء أكان عالم نفس أو محامياً أو سوسيولوجياً»⁽⁵⁾. لقد كان الشكلائيون يعدّون المضمون، أيّاً كان، «غير فني ومعادياً للفن»، أو مقولة غير جمالية. وكان ف.ب. شكولوفسكي يرى في العمل الأدبي شكلاً محضاً، وأن أهميته من الناحية الفكرية تعادل صفرًا. بينما يرى إيرلنغهام أنه

(1) فيكتور إيرلنغ. شكلائية الروسية. ص 161.

(2) المرجع السابق، ص 161.

(3) م.م. غريغوريف. شكل ومضمون العمل الأدبي الفني. موسكو، 1929، ص 7-8 (بالروسية).

(4) المرجع السابق، ص 34.

ينبغي على الناقد الأدبي ألا يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية⁽¹⁾. إذ يقول الشكلانيون بوجود عالم واقعي تتحكم به قوانينه، وعالم آخر، جمالي، منقطع الصلة به تماماً وله قوانينه أيضاً. وتقوم بين هذين العالمين علاقة تعارض، لا علاقة ترابط. وقد حاول الشكلانيون أن يعيشوا وفقاً لتعبير نيكولاي بيرديايف، لا في الوجود الأول (العالم الواقعي)، وإنما في الوجود الثاني الفلولوجي (العالم الجمالي) الخاضع لقوانين أخرى. وقد نارت مجالات مختلفة بين الشكلانيين وبعض معاصريهم، سواء في ذلك جرومنسكي أو فيتوغرادف، أو فيغوتسكي، أو ميديفيد الذي لم ينكر عليهم إنجازاتهم بقدر ما أنكر تطلعاتهم لأن يلعب منهم دور الشرعية النظرية، وليس التاريخية فقط (...)، متخذاً لنفسه جميع الملامح المميزة للدوغمائية الاستثنائية التي تقر قوانينها بنفسها⁽²⁾.

كان الشكلانيون ينظرون إلى الذات والموضوع من زاويتين مختلفتين: 1) قبل الدخول في نسق جمالي، وهما في العالم الواقعي يخضعان لقوانين الحياة العملية، ويمكن فهمهما عن طريق السوسولوجيا والفلولوجيا وعلم الأخلاق... إلخ، أي وهما بعد مادة للفن، لا يهمهم تحليلها ما دامت في نظرهم مقولة غير جمالية؛ 2) وبعد الدخول في النسق الجمالي، حيث تغلب التقنية، أي طريقة تنظيم المادة، هي الأهم، وعندئذ ينبغي أن ينحصر موضوع الدراسة تحديداً في بنية العمل الفني، وليس في ما يقع خارج هذه البنية أو ورامها.

على أن أحد أهم قوانين الفن في نظرهم هو ما سمّاه شك洛夫سكي عام 1916 بنظرية «التفريب». والتفريب هو أن نعيد إلى الأشياء والأحداث ألقها الأول، أن ننزع عنها قشرة المؤلف، رتابتها، أن نراها بعين جديدة، بعيداً عن الألفة والآلية التي يقول ف. ب. شك洛夫سكي إنها «تأكل الأشياء» والثياب، والأثاث، والزوجة ورعب الحرب⁽³⁾. أي، بكلمات مياستنيكوف: «لكي نعيد ذلك كله إلى مجال تقبلنا المباشر، لكي نستعيد الإحساس بحجرية الحجر، هناك الفن؛ إذ تكمن مهمة الفن الأساسية،

(1) ف. دي. إيرليخ. الشكلانية الروسية ... ص 14.

(2) ب. ميديفيد. السابورية العالمية...

(3) مجموعة مقالات في نظرية اللغة الشعرية. الإصدار الأول، سنن بطرسبورغ، 1917، ص 7 (بالروسية).

وفقاً لـ شكولوفسكي، في تحرير الأشياء من آلية التعرف إليها، في جعلها تمنحنا شعوراً بالشيء بوصفه رؤية. ويقتضي ذلك استجاءاً بالتغريب، بتقنية تعقيد الشكل. ذلك أنه ينبغي على الفن، حسب شكولوفسكي، إخراج المادة أو الحدث من منظومة التصورات المألوفة ليضعهما في نسق منظومي وأسلوبى آخر، أي في جعلهما غريبين وكأننا نراها لأول مرة⁽¹⁾.

لقد فرّق الشكلاتون بشدة بين شكلين للغة: (1) لغة الحياة العملية، أو ما سمّوه اللغة الشعرية، وهي تتضمن لغة الحديث، لغة العلم اليومية؛ (2) لغة الأدب، أو اللغة الشعرية.

وإذا ما كان لغة الشعرية وظيفة تواصلية في الأساس، وهي أقرب ما تكون إلى الصيغ الآلية، إلى الثابت، إلى أنساق متكررة من التمايز، فإن وظيفة اللغة الشعرية هي انتزاع المادة أو الظاهرة من مجال آلية التلقي، اعتماداً على قانون التغريب كما رأينا. يقول ماكجسون: «ما الشعر إلا قول يعتمد على التعبير... إن الشعر لا يبالي بمادة القول». ويؤكد شكولوفسكي أنه يجب أن يكون للغة الشعرية، كما رأى أرسطو، صفة غريب اللار، صفة المدعش، كاللغة اللاتينية في أوروبا القرون الوسطى، كاللغة البلغارية القديمة في روسيا القديمة. وفي المحصلة، أفضى هذا الاهتمام باللغة الشعرية إلى وضع دراسات مستفيضة حول ما يسمّى أدوات التعبير الفني من قافية، وإيقاع، وأصوات، ومقتبسات من اللهجات ووحشي الكلام، وما شابه ذلك. فقد نفى توماشيفسكي أن يكون النظم مجرد أمور زخرفية طارئة، مثل الوزن والقافية والجناس، ملصقة بالكلام العادي. وحين شدّد الشكلاتيون على أهمية الإيقاع كمكوّن في البيت الشعري، أشاروا في الوقت نفسه إلى إمكانية وجود إيقاع أحياناً، أو نزوع إيقاعي، في النثر الإخباري، في اللغة «العملية»، أو اللغة العادية، أو الخطاب العلمي. ولكن الإيقاع هنا يكون مجرد ظاهرة ثانوية، في حين يمثل الإيقاع في الشعر خاصية أولية ومكتفية بذاتها. وقد قال طينيانف بأن «الشعر يغيّر معنى للكلمات، في حين تغيّر الدلالة الصوت في النثر». وقد أولى الشكلاتيون أهمية فائقة

(1) أحولونكوف، مرجع سابق، ص 100-101.

لمسألة التفريق بين مفهومي الوزن والإيقاع، من حيث أن في وسع البيت الشعري أن يستغني عن الوزن ولا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع⁽¹⁾.

لقد تعرض الشكلانيون لانتقادات كثيرة في روسيا منذ بدايات نشاطهم، كما رأينا. إذ يلفت فيكتور إيرلخ النظر إلى ما يسميه بـ «الفقر الفلسفي» حتى عند إيخنبوم وشكلوفسكي (108)، وإلى «اهتمام أحادي الجانب بالنماذج البنائية (...) على حساب «الحوافز» النفسية والفلسفية» (116)؛ ولا يقل أهمية عن ذلك انتقاد إيرلخ تركيز شكلوفسكي على الخطاطات السردية أكثر من تركيزه على «الحياة» التي يفترض أنها تنعكس في الأدب خاصة وأن الشكلانية اختزلت دور الشخصية بوصفها ليست إلا عنصراً ثانوياً في البنية السردية، أي بوصفها كياناً بنائياً، أكثر مما هي كيان نفسي (ص 111). فالورطة التي تنتهي إليها هذه النظرة إلى العمل الأدبي والشخصية تتجلى في معالجة شكلوفسكي رواية سرفانتس «دون كيخوته» معالجة تكشف عن اقصور منهجي، يجعل شكلوفسكي لا يرى «المأزق الفلسفي الجوهرى المتضمن في الرواية» (ص 49). ثم يتساءل إيرلخ بخصوص تطبيق خطاطة شكلوفسكي على «الكوميديا الإلهية». فائلاً: «هل يمكن الادعاء جدياً أن لاهوت دانتي هو مجرد تحليل لموضوع نصي متافى، ومجرد دراسة أيديولوجية للاكتشاف التخيلي لمختلف مستويات الوجود؟» (49). وفي المحصلة يأخذ إيرلخ على الشكلانيين: 1 - بقاء الطبيعة الفردية بحاجة إلى اكتشاف؛ 2 - افتقار الشكلانية إلى نظرية جمالية دقيقة للبحث في كيفية وجود العمل الأدبي أو كيفية وجود نقد معياري؛ 3 - كون تنظيرهم سلسلة من الرؤى التقنية منعزلة عن المؤشرات المنهجية، لا تشكل نظرية أدبية حقاً. غير أنهم، في نظره، «أنجزوا باستحقاق بعضاً من مظاهرها الأكثر أهمية» (177). ويستشهد إيرلخ بالناقد إن. يفيميف الذي يسميه «أحد الخصوم الشرفاء للشكلانية والذي قال عنها، منذ أواخر العشرينيات: «إنها شللت بقوة على المشاكل الأساسية للدراسة الأدبية. شللت قبل كل شيء على خصوصيات موضوعها، حيث غيرت تصورها للعمل الأدبي وحللت أجزائه المكونة، وفتحت مجالات جديدة للبحث وأغنت إغناء واسعاً معرفتنا للتقنيات الأدبية

(1) انظر: ف. إيرلخ. شكلانية الروسية.... ص 72 - 73 .

ولتظيرنا حول الأدب، وحوكت الشعرية من حقل انطباعات سائبة «إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب» (179).
وإذ تقدم أن جفرسون عرضاً مستفيضاً وإيجابياً لـ «الشكلانية الروسية» (1) قائلة: «إن الشكلانيين خطوا خطوة هامة للغاية بجعلهم اللغة عاملاً مركزياً في تعريفهم للأدب، فإنها تعزو مواطن ضعفهم إلى فشلهم في توسيع مدى نظرية اللغة لكي تشمل مجالات أخرى. وتبقى فكرتهم عن الواقع حبيسة وجهة النظر الثقافية التي كانت نظريتهم في الأدب تسعى إلى استبدالها، وتضيف: فعلى الرغم من تعريفهم المبتكر للتاريخ الأدبي بأنه سلسلة متقطعة، كانوا عاجزين عن تفسير علاقته بغيره من السلاسل التاريخية» (2).

ومن منظور أوسع، يتهم ليونارد جاكسون في كتابه «بؤس البنيوية» النظرية الأدبية الحديثة جملة، بما فيها الشكلانية، بتهمةها بهدر فضائل أعلام القرن العشرين، هاركنس وفرويد وسوسور، والبناء على عيوبهم وتقاط الضعف عندهم، ثم يحكم بقسوة على هذه النظرية بأنها «تسحب البساط من تحت أقدامنا في كل مجال من مجالات الحياة، وهذا ما يولد إحساساً متوحشاً بل ولديناً حين نعتاد عليه، غير أنها لا تفسر شيئاً» (3).

أمام تجاذب هذه القوة بين الإصاف والإجحاف إزاء الشكلانية، أجدني واقفاً إلى جانب تودوروف، أثبت له مكبر الصوت، ليقول وهو يختم فصل «تعريف الشعرية»: «أتمنى ألا تعد الخطوات الأولى في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ» (4).

(1) أن جفرسون و ديفيد روبن. النظرية الأدبية الحديثة: تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود. دمشق، وزارة الثقافة، 1992.

(2) المرجع السابق، ص 70 - 71.

(3) ليونارد جاكسون. بؤس البنيوية. الطب والنظرية البنيوية. ترجمة ثائر ديب. دمشق، وزارة الثقافة، 2001، ص 18.

(4) ترغوطن تودوروف. الشعرية... ص 29.

بوريس باسترناك شاعراً

ت، د. ثالر زين النجدي



عام 1958 فازت رواية «دكتور جيפקو» للأديب الروسي - السوفيتي بوريس ليونيدوفيتش باسترناك بجائزة نوبل للآداب، وكانت قد طبعت للمرة الأولى في إيطاليا عام 1957، وقد منع من السفر لاستلامها، فاضطر للتنازل عنها بسبب الكثير من الضغوط والمشكلات التي سببتها له في الداخل، ومع ذلك فقد فصل فيما بعد من اتحاد الكتاب السوفييتية ثم منح إصدار أعماله الإبداعية، وترجماته التي كانت تشكل دخلاً يعيش منه. خلال ذلك ملأت شهرة باسترناك العالم كروائي حر، ومتميز، ولم يتبه الكثيرون؛ بل لم يعلموا أن الرجل بدأ شاعراً موهوباً قبل أن يكتب الرواية.

ولد بوريس باسترناك عام 1890 في مدينة موسكو لأب فنان تشكيلي يعمل أستاذاً في معهد للتصوير والنحت والعمارة، وكانت أمه روزاليا كوفمان عازفة بيانو

ومدرسة موسيقا، فنشأ باسترنك في أسرة متنوعة الفنون، كانت تستقبل الشعراء الرمزيين وكبار كتاب روسيا، مثل: ليف تولستوي، وأنطون تشيخوف، وأشهر الموسيقيين مثل: سكريابين، تشايكوفسكي، وقد أشار باسترنك إلى أن جو المنزل هذا أنشأ لديه حساسية مفرطة تجاه العالم الخارجي، وكان أساساً في تكوينه الفني. أثر الأب الفنان في موهبة الابن فكانت لوحات باسترنك الابن الأدبية تنبض بالحياة، وترصد الظواهر لتستعرضها وتنتقدها وتستشرفها في نواحيها المختلفة⁽¹⁾. ولعل تأثير الأم من ناحية أخرى جعله مغرمًا بالموسيقا، التي ميّستمرها في شعره، حتى إنه كان يرى الحياة موسيقا يشكل عام، فقد قال:

«الحياة هي الموسيقا.. والموسيقا هي الأصل الذي يقبل بعد ذلك كل صورة، وكل شكل؛ من مأساة إلى ملهة إلى ملايين الظلال والدرجات التي تتفاوت وتباین بين هذين الطرفين»⁽²⁾.

وقد كرس باسترنك بالفعل حوالي ست سنوات من عمره لدراسة الموسيقا، وتوقع الكثيرون من المحيطين به أن يسع في هذا المجال، لكنه كان دائماً يخشى نقص مهاراته التقنية؛ فدخل قسم الفلسفة في جامعة موسكو عام 1909 وتخرج فيه أواخر عام 1912، وسافر إلى ماربورج رغبة منه في متابعة دراسته العليا، لكنه تخلى عن ذلك لأجل الشعر، وكانت مواهبه في هذا المجال قد بدأت بالظهور عام 1909 بتأثير نخبة من الشعراء؛ منهم راينر ماريا ريلكه الذي كان قد زلر منزل الشاعر وهو طفل لأكثر من مرة، وألكسندر بلوك، وستودي كتابات هذين الشاعريين فيما بعد دوراً كبيراً في إبداع باسترنك.

بدأ باسترنك شاعراً رومانياً انطباعياً، وتأثر بالشعراء الرمزيين، وعاش الحراك النشط الذي عرفته الساحة الثقافية الروسية، ولاسيما ظهور مجموعة من المدارس الشعرية الجديدة؛ كالمستقبلية التي ظهرت عام 1912 عندما صدر بيانها موقعاً من قبل الشعراء: بورليوك، كروتشنيخ، كليبنكوف، وانضم إليهم فلاديمير ماياكوفسكي، وتزعم بحق هذه المدرسة، ومدرسة «أدباء الذروة» وفي طليعتهم نيكولاي غوميليف

(1) د. رضوان القضماني، باسترنك (بوريس ليونيدوفيتش / 1890 - 1960) الموسوعة العربية.

(2) د. رضوان القضماني، باسترنك (بوريس ليونيدوفيتش / 1890 - 1960) الموسوعة العربية.

وأنا أختاتوفنا، ومدرسة «الإماجين»، أو ما اصطلح على تسميتها «الشعراء التشكيليين»، وعلى رأسها شاعر رقيق عذب من أصل فلاحى هو سيرغي يسين. ولعل باسترناك قد أدرك بفطرته السليمة «أن كل مدرسة من هذه المدارس، وإن لم تملك وحدها الحل الحقيقي لمشكلة الشعر، فإن لديها شيئاً إيجابياً لا مناص من الاستفادة منه لخلق الشعر الجديد. فأخذ عن المستقبلين دعوتهم لتجديد اللغة والبيان. وأخذ عن أدياء الذروة حرصهم على التكتيك أو الجانب الفني في صناعة الشعر. أخذ عن الشعراء التشكيليين اهتمامهم بالصورة الشعرية. وتبلورت في نفسه كل هذه المبادئ مجتمعة؛ فخرج منها بمركب سحرى جعل منه شاعراً من أصفى الشعراء وأقوامهم في تاريخ الأدب الروسى»⁽¹⁾

نشر باسترناك قبل (دكتور جيفاكو) مجموعات شعرية مهمة عدة هي:

توأم في الغمام - 1914

فوق العوائق - 1917

أمواج - 1920

أعنتى الحياة - 1922

عام 1905 - 1926

الملازم شميدت - 1927

المرض السامى - 1928

الولادة الثانية - 1932 .

وقد اخترت من هذه المجموعات، وغيرها، ومن «دكتور جيفاكو» أضمومة من القصائد التي سعدت بقراءتها، وأسميتها: «تدخلين كالمستقبل»، وهي صورة جميلة اجتزأتها من إحدى أجمل قصائد الشاعر.

وترجم باسترناك عديداً من الأعمال الإبداعية المختلفة إلى الروسية، منها مسرحيات شكسبير (1949) في مجلدين، ومجموعات لشعراء من جورجيا. كما كتب القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية.

(1) لويس عوض، الاشتراكية والأدب، دار الآداب، بيروت يناير 1963، ص 98.

لم يكن باسترتاك متحمساً للثورة إلا في بداياتها، حين سيطرَ عليه يومذاك حلم التغيير والعدالة الاجتماعية، لكن الممارسات التي عانى منها بعد الثورة وفي المرحلة الستالينية جعلته يتخذ موقفاً آخر؛ لكنه مع ذلك لم يفادر روسيا كما فعل الكثير من المثقفين والأدباء، واختار مع بعض المبدعين أمثال أنا أخماتوف، وأوسيب ماندلشتام، وغيرهما البقاء في البلاد.

في المختارات التي سيقروها القارئ بعد هذه المقدمة الموجزة

(وهي قصائد تعود لسنوات متباعدة) سيلاحظ عمق موهبة الشاعر، وربما اتساع معجمه... الذي يبدو جلياً في اللغة الأم بالتأكيد أكثر منه في الترجمة، وسيلاحظ امتزاج الإنسان بالطبيعة فإذا هما شيء واحد عند الشاعر، وسيلاحظ أن شعر باسترتاك - حتى السياسي منه - لا شعارات فيه، ولا مباشرة مجانية، وسيلاحظ أيضاً علاقته العميقة مع بعض المبدعين من حوله، ولا سيما أنا أخماتوف، التي أهلها واحدة من قصائده، ومارينا سفييتاييفا، التي أحبها حباً جماً من دون أن يقدر لهما أن يلتقيا، وأن يعيشا هذا الحب بالخشوة والحياة المشتركة، وقد استمرت قصة حبهما تلك ثلاثين عاماً تقريباً، ما التقيا خلالها إلا ثلاث أو أربع مرات على عجل وبين جمع من الناس، وفي هذه الأهمية الشعرية أو تلك، وقد قصدت تماماً أن أترجم بعض نصوصه الشعرية المكتوبة لمارينا بالتحديد، وهي غاية في الرقة والحزن.

المختارات الشعرية

تدخلين كالمستقبل

لن يكونَ أحدٌ في البيت
العتمةُ وحدها،
نهارٌ شتويٌّ فحسب،
يتراعى من خلالِ انفراجِ
الستائرِ غيرِ المُحكّمةِ

● ● ●

فقط برقيٌّ سريعٌ
ترسلُهُ ندفُ الثلجِ البيضاءِ الرطبةِ
فقط سطوحٌ وثلجٌ
ولا شيءٌ غيرِ السطوحِ والثلجِ.

● ● ●

ومن جديدٍ ترسّمُ حباتُ الندىِ المنثلجةِ !
ومن جديدٍ قلّقتني
أحزانُ السنةِ الماضيةِ
وشؤونُ شتاءٍ آخرٍ !

● ● ●

ومن جديدٍ يُخزّني، وحتّى اللحظةِ
ذنبي الذي لا أستطيعُ التخلصَ منه !
بينما تضغطُ النافذةُ
برتاها الصليبيِ الشكلِ جوعَ الخشبِ.

● ● ●

وفجأةً يعتني ستارةُ البابِ
ارتعاشٌ غيرَ متوقعٍ،
كما لو أنّ أحداً يقبسُ السكونَ بالخطواتِ.

ثم تدخلينَ أنتِ .. كالمستقبلِ!

● ● ●

تظهرينَ في البابِ
في رداءٍ أبيضٍ بسيطٍ
رداءٍ ما، مصنوعٍ صاماً
من قماشٍ يُحاكُ
من كُدفِ الثلجِ.

ليلة شتوية

«القصيدة على الأرجح في رثاء شاعر روسيا الكبير بوشكين»

أغنية حزينة تملأ الأرض
تنتشرُ في الأصقاع كلما
الشمعةُ اشتعلت فوق الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.

● ● ●

وكما تحومُ هوام الليل
فوق شعللةٍ مضيةٍ
طارَتْ كُدفُ الثلجِ من الفناء
واستقرَّت على حافةِ النافذة.

شكَّلتِ الزويعَةُ الثلجيةُ على الزجاج
كروساً ونبالاً...

الشمعةُ اشتعلت فوق الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.

● ● ●

على السقفِ المضاء

ارتسمت الظلال،
أيدي متصالبة، سيقان متصالبة
مصائر متصالبة



وسقط قفازان على الأرض
بكثير من الجلبة
وسقط شمع المصباح الذائب
دموعاً فوق الفستان.
واهتز كل شيء في تلك العتمة اللجينة،
العتمة الشائبة والبيضاء.
الشمعة اشتعلت فوق الطاولة،
الشمعة اشتعلت.



من الزاوية هبت الريح على الشمعة
ورفع لهب الإعواء
جناحين اثنين - كاملاك -
على هيئة صليب.



أغنية حذيفة ملأت شباط
هكذا كان الأمر.
الشمعة اشتعلت فوق الطاولة،
الشمعة اشتعلت.

رائعة دون شائبة

أنا أحبُّ الآخرين - صليبٌ ثقيل
أما أنتِ فرائعة من دون أية شائبة
إن سر روعتك
يعادل لغز الحياة.

● ● ●

في الربيع يُسمَعُ حفيفُ الأحلام
وخشخشة الأخبار والحقائق.
أنت من عائلة تلك الأحلام
وجوهرتك، كالماء، نزيهة خالٍ من الطمع

● ● ●

أنا تستيقظ بسهولة، وتستعيد الرؤية
قاذفاً من قلبك الخصومات الكلامية،
وأن تعيش من دون أن تسدَّ طريقك القذارات،
كل ذلك - لا يحتاجُ إلى الكثير من الدهاء.

إلى أنا لعماتوفا⁽¹⁾

أظنُّ أنني سأختير مفردات
تشبه طبيعتك الأولى
فإن أخطأت لن أهتم
ولن أتراجع عن خطئي.

● ● ●

إنني أسمعُ كلامَ السقوف المبللة

(1) أنا لعماتوفا: شاعرة روسية معروفة (1889 - 1966).

أَسْمَحُ الترانيم الشعرية المتخافتة للألواح الخشبية.
أَسْمَحُ بلداً ماء، يتضح من السطور الأولى
ينمو، ويمتد نفسه في كل مقطع.

الريبع في كل مكان، ومع ذلك
لا يتاح الخروج من المدينة
فما زالت الزينة البخيلة قاسية.
العبدان دامتان من الخطاط على ضوء المصباح
يضيء الفجر ويظل الظهر محنتاً.

● ● ●

تتنفس سحوب لادوح المستوية
وتسرع نحو الماء، مستسلمة لقوة السقوط،
ولا فائدة تُرجى من تلك الذرات
فالقنوت تفوح بروائح التراكمات المتعفنة

● ● ●

وفيها يغطس — كحبات الجوز الفارغة —
الماء الساخن، الذي بهز أجفان
الأغصان، والنجوم، والمصابيح، والعصور
وبهز خطاطة الملاءات التي تُسرَّح نظرها عبر الجسر.

● ● ●

تختلف العيون من حيث حدة بصرها
ويتفاوت وضوح المشهد
لكن الخمرة الأشد تأثيراً
هي المدى الليلي تحت نظرات ليلٍ بيضاء.

● ● ●

هكذا أرى مظهرك ونظرتك
ولم يوح إليّ ذلك بسبب عمود الملح
الذي قتلت به قبلَ خمسِ سنوات
خوفَ الالتفاتِ إلى القواهي



ولكن انطلاقاً من كتبك الخمسة الأولى
التي اشتدّت فيها، ونمت يُذوّر نثرُك الجميل
إن مظهرك في كل شيء، كشعاعٍ دليل
يجبر الأحداث الغابرة على النبض من جديد

هاصلت

وخمدت المعممة، فقد ظهرت على الخشبة
ورحمت منكناً على قائمة الباب
التقط في رجح الصدق البعيد
ما يحدث في زماني



عتمّة الليل متراكمة عليّ
وألف المفاظير مصوّبة نحوي
فأرجوك يا ابتاه
أن تردّ كأسك هذو عني



إنني أحترم مشيئتك العنيدة
وموافق عليّ أداء هذا الدور
لكنّ دراما أخرى تؤدّي الآن
فأطلقني هذو المرّة



ومع ذلك فتزيب المَشاهد موضوعَ مُسبقاً
ولا محيدَ عن نهاية الدرب،
إنني وحيدٌ، والغريسون يُغرقون المكان،
ليس عيشُ الحياة - مجرد عبور قلب.

ليلة بيضاء

اترأى لي ذكرياتُ زمنٍ بعيد،
بهتت على ضفّة النيفا من جهة بطرسبورغ،
ابنة ملاكٍ صغيرة
أصلها من كورسك، تتلقى دروساً

● ● ● ●

أنت - عذبة، والمعجبون بك كثير
أنا وأنت في هذه الليلة البيضاء معاً،
نذكى إلى حافة النافذة،
وننظرُ من سمائلك إلى الأسفل

● ● ● ●

المصاحبُ كأنها فراشات غازية
والفجرُ أذنَ باربعاشته الأولى
وما أحدثك عنه هامساً
شبهة بالسهموب القائمة

● ● ●

إننا أسيرا الإخلاص المتهيب
للسير الذي بهننا
مثلما نحنُ أسرى بانوراما بطرسبورغ
المنبسطة خلفَ ضفّة النيفا، الشاسع.

● ● ●

هنالك في البعيد، تحت وسي
هذه الليلة البيضاء الربيعية
جملاً أغنيات القبرات الصادرة
فضاء الغابة.



وتتصاعدُ الزقزقاتُ المحمومة
وبهتتُ صُداخُ العصفور المخلق
الدمشة والنشوة
في أعماقِ الأدغال المسحورة



وفي تلك الأمكنة تتسكعُ الليلة البيضاء
حافية القدمين على طول السياج
وفي ألها تندفعُ أصداحُ حديثنا
عابرة حافة النافذة.



وجراء رجع حديثنا
الذي يتردّد في الحديقة المسجّة بسياج خشبي
ترتدي أغصانُ التفاح والكرز
أزهاراً بديعة ماثلة للبياض
وتسرعُ الأشجارُ جماعات
كالأشباح البيضاء، نحو الطريق
كما لو أنّها تودّعُ الليلة البيضاء
التي شهدت الكثير

في قافية واحدة

أيتها المحبوبة⁽¹⁾ - الأحاديثُ الحلوةُ
تشتعلُ ولا يبقى منها شيءٌ، كالفحم المحروق
أما أنتِ - فالجُذ الأعْمَقُ، والأكثر سريةً في نفسي!
أنتِ معجزةٌ مذهلةٌ ممتعةٌ⁽²⁾
والجُذ - رباطٌ أرضي
فيا ليتني ولدتُ شخصاً جديداً
وما دامَ الأمرُ ليسَ كذلك - فلأدخل لغتي الشعرية
على الأقل، كصاحب بيتٍ وليس كمتسكعٍ.

● ● ●

والآن لن نرى في الشعراء
من يعدلُ بوشكين وليرمنتوف
وهم على اتساع الطرق أمامهم يريطون في نظمهم
اسم ليرمنتوف بالضيف وبوشكين بالثلج والأور⁽³⁾
أما أنا فأرغبُ بعد موتنا،
وقد ذهبنا وغادرتنا
أن نُلظَمَ في قافيةٍ واحدةٍ
أكثر التصاقاً من القلوب بشرابيتنا وأوردتها.

● ● ●

(1) هذه القصيدة إحدى القصائد الكثيرة، التي كتبها باسترنك للشاعرة المعروفة مارينا سفيتليفا، وكانت قد ربطتهما علاقة حب دائمة، تذكر بحب جبران ومي زيادة في الأدب العربي، لقد استمرت طويلاً ولم يثنَ لهما الفناء.

(2) كانت مارينا سفيتليفا واحدة من أهم الشعراء والشاعرات اللذين استخدموا اللغة الروسية بشكلٍ حاسٍ تماماً، وبحرية، واستطاعت أن تخلق معجمها اللغوي الذي يميزها عن غيرها، ولعل الشاعر هنا يشير إلى ذلك.

(3) يقصدُ بهم يقولون كلاماً فارغاً، ويربطون اسمي هذين الشاعرين بأي كلامٍ لمدحه أعمىة.

وَأَنْ نَصْمُ أَسْمَاحَ الْكَثِيرِينَ، مِمَّنْ يَجْهَلُونَ حَقِيقَتَنَا،
بِإِدْعَاءِ، فِي حَالَتِنَا تِلْكَ مِنَ التَّمَازُجِ وَالْإِنْدِعَامِ
وَسِنْدَابِجٍ كَمَا كُنَّا، نَشْرَبُ وَنَتَلَذَّذُ
وَتَأْخُذُ الْأَعْشَابُ فَوْقَ قَبْرِنَا تُسَبِّحُنَا مِنْ شَفَاهُنَا⁽¹⁾

ريح

لَقَدْ انْتَهَيْتُ، وَأَنْتَ مَا تَزَالِينَ حَيَّةً
وَالرِّيحُ الَّتِي تَتَنُّ وَتَبْكِي،
تَهْمُزُ الْغَايَةَ وَالْمُزْرَعَةَ.
لَا تَهْمُزُ هَذِهِ الصَّنُوبِرَةَ أَوْ تِلْكَ مَنْفُودَةً



بَلِ الْأَشْجَارِ جَمِيعاً
فِي الْمَدَى الْمُقْرَامِي
كَأَنَّمَا سَفَرْتُ شِرَاعِيَّةً
فَوْقَ مِيَاوِ الْخَلِيجِ الْعَادَةِ.



وَمَا ذَلِكَ بِفَعْلِ الْجِرَاءِ
أَوْ بِسَبَبِ الْغَيْظِ الْعِشْوَانِي
بَلِ لَكِي تَجَدُّ لَكَ فِي كَابِتِكَ
الْكَلِمَاتُ الْمَلَأْتِمَةُ لِأَغْنِيَةِ مَهْرٍ.

(1) من يحد إلى النص بالروسية سيلاحظ أنني عجاك الكثير من القوافيات فيه، لأنه من أصعب تصمصص
بأسرللك، رغبة ملي في وصوله مفهوماً إلى القارئ العربي.

1953

(.....)

ليسَ أمراً حسناً أن تكونَ شهيراً،
وليسَ ذلكَ ما يرفعُكَ إلى الأعلى،
وما من ضرورةٍ ملءَ الأرشيف،
والارتجافُ فوقَ المخطوطات.

● ● ●

إنَّ سرَّ الإبداع — هو البذل الذاتي
وليسَ الضجيج، وليسَ النجاح.
فمنَ العار أن تكونَ علماً
على شفاه الناس، حينَ أنت لا تعني شيئاً

● ● ●

ينبغي أن تعيشَ دونَ أذعاء
أن تعيشَ بصورةٍ تجذبُ إليك في الزمالة
حُبَّ الدنيا، فتسمع
نداء المستقبل.

● ● ●

ولا بُدَّ لك أن تتركَ فراغاتاً ما
في مصيرك، ولكن ليسَ هي أوراقك،
محدّداً أماكنَ وفصولَ حياتك كاملةً
في الحقول الرحبة.

● ● ●

واقذف نفسك في المجهول
وهناك لتختفِ خطواتك
كما تختفي الأماكن في الضباب

فلا يُدَى فيها أي شيء !

● ● ●

وسيسير الآخرون في دربك

خطوة، خطوة، متبعين أثرك الحي.

لكن عليك أنت نفسك

أن تتعامل مع النصر والمزيمة على حد سواء.

● ● ●

ولا تهرب من نفسك

أبدًا، قيد أنملة

بل كن حيا... وحيًا فقط

حيًا حتى النهاية

1956

خريف

لقد سمحتُ أن يتفرق أمل بُيوتِي

كل أولئك القريبين مني أمسوا

منذ زمن بعيد في السمات

والوحدة الأبدية

تملاً القلب والطبيعة.

● ● ●

وها أنذا معك في هذا الكوخ،

في غايَةِ قفرٍ لا ناسَ فيها.

والمرات والدروب — كما في الأغنية —

أوشكت الأدغال تغطّيها.

● ● ●

الآن ترونو إلينا وحيدين وباشفاق

جذوع الأشجار التي تشكّل جدران الكوخ

ونحنُ لا نعدُّ بتجاوز هذه الحواجز الخشبية
بل سنموثُ معاً علانية.

● ● ●

نجلسُ الساعةَ الواحدة، أنا مع الكتاب
وأنتِ منكبّةٌ على التطرير، حتى الثالثة.
وعندَ الفجرِ لا نَمِيْزُ
كيفَ توقفتنا عن تبادلِ القُبلات.
أبتما الأوراق، يامن مازلتِ باهرةً ولا مبالية
حشخشي وتساقطي
واحلمي فنجانَ مرارةِ البارحة
إلى كايةِ اليوم.

● ● ●

ويا أيها التعلّق، أيها الموى، أبتما الروعة
انتثروا في صخبِ أبلوئ !
وضبعوا جميعاً في حفيف الخريف !
تجمّدوا أو تكسّروا.

● ● ●

وأنتِ أيضاً تقذفين عنك ملبسك،
كما يقذفُ الحرجُ أوراقه
عندما تسقطين في طويِ عناقِي
مرقّديةً منزّلتِ ذا الحوافِ الحريريةِ المطرّزة !

● ● ●

أنتِ - ثمرةٌ وعطاءٌ خطوغي قاتلة،
عندما المعيشةُ مرضٌ مُغثٍ
وجذرُ الجمال - بسالةٌ وشجاعةٌ
وهذا ما يشدُّ واحدنا إلى الآخر.

لقاء

يغطي الثلج الطرق
يملأ حواف السطوح
أمر بالخروج لأمرن قدمي
فإذا بك تقفين خلف الباب



وحيدة في معطف خريفي
دون قبة، دون جزمة واقية
تغالبين انفعالك
وتمضغين الثلج الرطب



تغيب الأشجار والسور الخشبي
في البعيد داخل الضباب
وتقفين وحيدة عند الزاوية
تحت الثلج المتساقط



الماء ينساب من شالك
على طوبى كمالك حتى الحواف
وقطرات الندى
تلتصق في شعرك
فتضيء خصلاتك
الشقراء وجفك
وشالك وقامتك
وحتى معطفك



الثلجُ رطبٌ على أهدابك
وفي عينيك كآبة
إن هينتك كلما
مصوغَةٌ من مادةٍ واحدةٍ
لكأنهم حفروك
على شكلٍ أخدودٍ في قلبي
بسكينٍ حديديةٍ
مغموسةٍ بالكحل.



فسكنت فيه بسلام
والى الأبد تلك الملامح
وبسبب ذلك ما عادت
قسوة الحياة تضرنني في شيء
وبسبب ذلك زاعت
هذه الليلة في الثلج.
وما استطعت أن
أرفع الحدود فيما بيننا



لكن من نحن ومن أين أتينا
عندما لم يبق من كل تلك السنوات
إلا التقولات،
وعندما نذهب من هذه الحياة؟

المجدلية (1)

ما أن يحلّ الظلام، حتى يهبط شيطانني كالعادة
كجزاءٍ لي على ماضي
وتتواردُ ذكرياتُ خلاعتني،
لتمتصّ مني دماء القلب،
عندما كنتُ - أنا عبدةُ رغبات الرجال -
حمقاء مريضة في روحي
وكان الشارعُ مأواي.

لم تبقِ إلا دقائق قليلة،
وستحلّ سكينَةُ القبورِ
ولكن قبل أن تمضي تلك الدقائق
سأبسطُ قدّامك حياتي حتى النهاية
واحظمها أمامك كأنني فخاريّة

● ● ●

أه أين كان لي الآن أن أكون
يا معلمي ومخلصي
لو لم تنتظرنني الأبدية للبال
قرب الطاولة
كضيفٍ جديدٍ معجبٍ بي
وقَعَ بين خيوط شبّاكِي.

● ● ●

لكن اشرح لي، ماذا يعني العار؟
ما الموت؟ ما الجحيم ونيرانه الكبريتية؟
عندما وعلى مزابي من الجميع
كبرتُ معك كاملود من شجرة،

في كآبتي إلا نهائية

● ● ●

لعلّي عندما كنت أنحني
ذاملةً على قدميك يا يسوع
كنتُ أتعلّم كيف أضمرُ صليبك ذا الحواف الأربع
وعندما كنت أرمي على جسدك، دون غايٍ
كنتُ أتعلّم تجهيزك للدفن!

(2)

الناسُ ينظفون بيوتهم قبل العيد
وأنا بعيداً عن ذلك
أغسلُ بحنو
قدميك الطاهرتين

● ● ●

أبحث عن حذائك فلا أجده.
الدموع تحجبُ عن عيني الرؤية.
لكان غشاوةٌ تغطيهما
وخصلات شعري تسقط على وجهي.

● ● ●

لقد لغفتُ قدميك بطرف ثوبي،
ويلتصمًا بدموعي يا يسوع
وربطتهما إلى عنقي بخيط قلابتي
وواربتهما بشعري، كما لو كان ثوباً

● ● ●

إنني أرى المستقبل بكل تفاصيله،
كأنك تَبته

لقد أصبحت الآن قادرة على التنبيه
كأسمى وأوضح ما تستطيعه رسالة الهبة.



غداً ستسقط الحُجبُ في الهيكل
ونحنُ الذين حولك سننتحي جانِباً.
وستهتُرُ الأرض تحت أقدامنا
رُبّما حَزِيناً لأجلي.



ستنظمُ صفوفُ الحرس،
وينطلقُ الخيَالُ في دورياتهم.
وكما لو في دَوَامَةِ الإعصار،
سيخفقُ هذا الصليب فوق رؤوسنا
رائياً نحو السماء.



وأرتمي على الأرض عند قدمي المصلوب.
وأعضُ على شفّتي أشعر أنني مَيّتة،
بينما ذراعاك مفتوحان في أعلى الصليب
أكثر مما يستدعي العناق.



لأجل من على هذه الأرض كل هذه الرحابة
كل هذا الحزن، كل تلك القوة ؟
وهل هناك كل تلك الأرواح والحيوات ؟
كل أولئك السكان، الأنهار والأحراج ؟ ■

قصائد مختارة

تشارلز سيميك

ت: أحمد م. أحمد

ARCHIVE

من كتاب الألهة والشياطين

1990

المصنع

قد اختفت الآلات، وكذلك أولئك الذين أداروها.
وليس هناك سوى كرسي ذي مسند مرتفع انتصب مثل عرش
في فضاء الملكان الفسح.
كنتُ مستلقياً على الأرضية لعنتي أحظى بقليل من الراحة
بعد ليل طويل حفل بقليل النوم وكثير التفكير.

ثمة قفصٌ طيرٍ فارغٌ يتدلى من أنبوب البخار
 وفي داخله تركتُ تفاحةً وسكينَ تقشيرٍ صغيرة
 كنت قد ألقيت الجرائد في كل مكان حولي على الأرضية
 لكي أتمكن من القفز لدى أدنى حفيف.
 كان كصير القلم،
 ما يكنه سكوتُ الليل في دفتر يومياته.
 كنتُ مصيهاً برأبي
 بالجرذان التي قامت برأيتي.
 إذ انتصبت على قدمين
 كأنها توشك على التماسٍ لبي،
 يحمل أمانة قصوى.
 أشياء أخرى غريبة وقعت هنا
 كحين ارتقت امرأة عارية الكرسي
 لتصل التفاحة في القفص.
 كنتُ مستلقياً على الأرضية أرقبها تقف على رؤوس أصابع قدميها،
 وبهذا ترفاً داخل القفص مثل طائر.
 وفي أيام أخرى، اختلست الشمس نظرةً عبر مصراعَي النافذة المغبرتين
 لتري كم كان الوقت. لكن لم يكن هناك ساعة،
 ثمة فقط السكين في القفص، تنللاً مثل امرأة،
 والكرسي في الركن القصي
 حيث جلس أحدهم ذات يوم بمواجهة حائط الأجر.

الغرفة البيضاء

الواضح عصي
على البرهان. والكثيرون بفضلون
الخبير. وأنا منهم
أصغيتُ إلى الأشجار
لديها سرٌّ
أوشكت أن
تذهب لي،
ثم أحجمت.
حلّ الصيف وكل شجرة
في شوارع كانت لها
شهرزادها. وليلي
كانت جزءاً من
قصص الغرائبي. كنا نلج
البيوت المظلمة،
المزهد والمزهد من البيوت المظلمة
الصامتة والمهجورة.
أحد ما بعينه المطبقتين
هناك في الطوابق العليا.
جعلني الاستغراق فيه، والعجب
(عنأي) عن النوم
الحقيقة صارخة واردة،
قالت المرأة
التي ارتدت الأبيض دائماً.
ولم تغادر غرفته إلا قليلاً.
أشارت الشمس إلى واحد أو اثنين
من الأشياء التي نجت

مما لم يمسّها الليل الطويل،
 تلك هي الأشياء الأكثر بساطة،
 العصيّة في وضوحها.
 لم يبدّر منها أدنى ضجيج.
 كان يوماً من النوع الذي يصفه الناس بأنه «كامل».
 أتذكّرت الكلمة
 كدبابيس شعر سوداء؟ مرآة يد؟
 مشط ذي سنٍ مفقودة؟
 لا! لم يكن الأمر كذلك.
 إنها الأشياء كما هي،
 سكوتٌ خادعٌ كامد
 في سطوع ذلك الضوء،
 بينما الأشجار تترقّب الليل.

من «فندق الأزق»

1992

الضالّ

مطرٌ صباح عائم
 يعدّ بالمطول
 على سجنٍ وياحة مدرسة،
 ويمتلئ في الوقت نفسه
 على أمي وكلبها العجوز
 كم وثيدة جرجرة خطا أبي الآن
 في حذاء الأحد،
 الكلبُ إلى جوار أمي

يجفلُ لدى كلِّ خطوٍ
كأنه يحاول أن يبقى يقظاً
أنا في ركن آخر أنتظر
براسي الحليقة ودماعي يحجلُ مثل نُويّ
في المطر
لطاماً أرقبها والقلق يعتريني تجامعاً.
فكلُّ شيءٍ شعيرةٌ سحريةٌ،
سينما بلقما الغموض،
كالطريقة التي تظمر فيها بعد ساعات من خلال النافذة
لكي تضع الصحن الفارغ
والمعلقة على المائدة،
ثم تغادر
بذلك قد ينقضي النهار،
وقد يهبط الليل
على الصحن الفارغ،
والغرفة الفارغة، والبيت الفارغ،
ولا يزال المطر
ينقر أمام الباب الخارجي.

النمر

إل هكري جورج أوبن

ذلك الشتاء، في سان فرانسيسكو،
 كان ثمة متجر صغير كئيب
 مليء بتمائيل بوذا ناعسة.
 تلك الظميرة دخلت،
 ولم يخرج أحد ليرحب بي.
 وقفتُ بين الحكماء
 كما لو كنتُ أحاول قراءة أفكارهم.
 أحدهم كان ضخماً ومصنوعاً من الحجر
 والقليل منهم كانوا بحجم رأس ولد
 تعلوهم بقع بلون خثرات الدم الجاف.
 وكان العديد منهم بحجم الفئوان،
 قد بدوا وكأنهم في حالة إصغاء.
 «رياح أذار، الرياح السوداء،
 الرياح الرملية»، كتب الشاعر الميت.
 كان شارعهم مقفراً عند الغروب
 إلا من ظلي المتطاوّل
 ينفث أمامي كمقص.
 هناك كان بيته حيث رويث قصة
 الجندي الروسي،
 ذي الملامح الصبّية.
 وقد رقد مضرباً في فراش أبي،
 أحضرت له ماء وثقاًباً.
 فأعطاني مقابل ذلك نمرأ صغيراً
 من العاج، فغرفاء من الغضب،

لكن لم تبق ثمة خطوط على جلده.
 هناك تلك اللبلة حين لوثتُ
 عينيه بالأسود، ولسانه بالأحمر،
 وقد أمسكت أمني المصباح لتضيء لي،
 يحترقها القلق من نوع الطالع
 الذي قد يأتينا به هذا الوحش.
 وبين يدي مرّ النمر بوهنٍ
 كلما اختلينا في الظلام،
 لكنني عندما أُلصقتُ أذني بباب الشاعر
 في تلك الظميرة، لم أسمع أي شيء.
 «بفاح أذار، الرياح السوداء،
 الرياح الرملية»، كتب ذات مرة.

نزهة صسانية

قد اتخذت هيئة المصغي
 إلى أفكاري، أيتها الأشجار،
 في انحنائك على الدرب
 الذي تمشيت عليه ذات مساء صيفي متأخر
 حين كل واحدة منك سلمة شامق
 متقدماً ينزله الليل.
 أوراقت العالية تشبه شفتي أمني
 في تمدهما السرمدى، لا أحد يدري،
 ربما لنذير من ربح،
 يشبه وقع أصواتي،
 أو فم مليء بضحك مكنوم،
 فم هائل مظلم يسعنا جميعاً
 وقد كمّ بيد على حين غرة.

كل شيء ساكن وضوء
 مساء آخر تتدانى تباشيرها،
 مساء غابر من فساتين الحرير،
 والأقدام الحافية، والشعر الحر المنسدل.
 أيها القلب الجذل، ما هذه الخطا الثقيلة التي تخطوها
 متعقباً آثارها في الظلال.
 السماء في نهاية الدرب صافية وزرقاء.
 وطيور الليل كأولاد
 لن يأتوا وقت العشاء.
 أولاد مفقودون في الغابات الأخذة في الظلمة.

استعراض رهبيّ

إلى هارين كلوث

إذا لم تكن قد رايت الكلب ذا الأرجل الست،
 فلا يهم.
 قد رايناه وهو غالباً ما يبسط جرمه في الركن.
 أما فيما يتعلّق بالأرجل الإضافية،
 فسرعان ما يألّفها المرء
 ويفكر بأشياء أخرى،
 مثل، الليلة أكثر برودة وظلاماً
 من أن تخرج فيها لمشاهدة الاستعراض.
 بعدما القى المرء عوداً
 ليذهب الكلب في إثره
 بأربع أرجل، والأخريان تصطفقان خلفه،
 ما جعل فتاة تزعم من شدة الضحك،
 كانت ثملة وكذلك كان الرجل

الذي لم يتوقف عن تقبيل عنقها.
التقط الكلبُ العودَ والتفتَ صوبنا.
وهذا كان كلَّ الاستعراض.

من «زفاف في الجحيم»

1994

ساعات الموتى الجدارية

ذات ليلة قصدتُ أن أؤنس وحشة الساعة.
كان لما تكة عالية عند منتصف الليل
كما لو أنها خائفة على غير عاداتها.
إنها مثل الصفيح حين المطر دمقرقة،
فسترتُ.
على أية حال، قلتُ لما إني قد فهمتُ.
في الماضي كان هناك ساعة مثل تلك
في كل مطبخ في أميركا،
لكن الآن فإن نوافذ المصنع كلها مكسورة.
والرجال المستنون في الوردية الليلية هم الآن في قارب شارون.
والبوم الذي توقفت فيه، خاطبتُ الساعة،
فإن المسننات الصغيرة التي ادخروها
قد جرت بعيداً
إلى مواضع حيث يصعب العثور عليها.
مجرد التفكير فيها، إنساني أن أحلُ توقيت الساعة.
فأفقتنا في الظلام
كم المدينة هادئة، قلتُ.
كساعات الموتى، أجابت زوجتي.

.. يا جدتي المعلقة على الجدار،
سمعت ثلوج طفولتك
توشك أن تتساقط

إمبراطوريات

بشرت جدتي بنهاية
إمبراطورياتكم، أيها المغفلون!
كانت تكوي. والمذابح مفتوح.
والأرض مادت تحت أقدامنا.
واحد من أبطالك يلقي خطاباً.
«وحش، صاحته فيه
كان هناك هتافات وبنادق تحيي الوحش.
«يمكنني أن أقتله ببدي العاريتين هاتين»،
أعلنت لي.
لم تكن ثمة حاجة لذلك. كان الجميع
في طريقهم إلى الجحيم بين لحظة وأخرى.
«لا تثرثر في هذا الموضوع لأي كان»،
حذرتني
وشدنتني من أذني لتؤكد أنني قد فهمت.

من: «أن تخرج القطة السوداء»

1996

مرايا الساعة الرابعة فجراً

عليك أن تأتيها شذراً
في الغرف التي تغللت بالظل،
اختلس نظرة إلى خواتمها
ولا تتح لها
أن تلمحك بالمقابل.
يكمن السر،
في أنه حتى الأسرة الخالية عبء عليهما،
محض ادعاء.
إنما تؤكد ديمومة
رفقتها بالجدار الخالي،
رفقتها للزمن والأبدية
والتي، استميتك العذراء
لا تطرح صورة
بينما تتأمل ذواتها في المرأة،
في حين تنتحي أنت جانباً
تسحب منديلاً
بطريقة المختلس لكي تمسح حاجبتك.

عنوان بعلامات تعجب

اتعمت التاريخ بالشر،
متعة فقد الشهية
أيها التاريخ، أمتوحش والباطني،

لقد التهمت روسيا كما لو كانت
 قدراً من قاصوليا، بيضاء مطبوخة
 بالسجق، وضلع مدخن وعرقوب خنزير!
 أبتها السعادة، التي تطفح كل ثانبة شح
 من ثوانها بالأبدية!
 وقد تمددت فوق صحن كُسْتِرِ الفانيلا
 دون أن يلمس أبداً!
 كانت السماوات الساكنة تغلي غضباً!
 ما جعل سماء المغرب الصافية
 تعكس أسنانها وتيجشاً من حين إلى حين،
 حتى انزلقت صورة عرسنا من على الحائط
 المطبخ قد أغلق، أعلن القتل!
 لا مزيد من فواقع الكروم بريدة النوم!
 لا مزيد من كرش الثور المقلية بالصل!
 دموع السعادة هي كل ما بقي لدينا!

من «لعبة العيدان»

1999

للروح عرائس عدة

في المند كنت مأخوذاً حتى العمق
 بذبابه في معبد
 الذي منحني الشعور الأكيد
 بأنه يحتمل، بمعنى كلمة يحتمل،
 أننا قد التقينا من قبل.
 هل كان ذلك في مكسيكوسيتي؟
 وأنا أرتقي الساقين المصفرتين، الملطختين بالدم

للمسيح المصلوب
بينما تزداد عيناه اتساعاً على اتساع.
«لجسستك الربُّ في العرش الأعلى لمملكته اللامرئية»،
خاطبني شحاذٌ أعمى بالإنكليزية.
قد أدرك الذي رأيتُ.
في الصّالة التي أطلق فيها بانثوفيل
نيران مسدسه باتجاه السقف،
على الملوخزة المكشوفة للحرورية العارية
التي تخرج من البحيرة في الرّسم الزيتي،
لكي تدبُّ الآن بلا وجل
في إحدى فتحتي أنف بوذا،
الذي اكتسبت ابتسامته بمزهد من الإبهام،
ومزهد من حول العينين.

من: «نزهة ليليلة»

2001

الأسرة الفوضوية

نأنسُ إلى الغرف الظليلة،
ورق الجدران الذي تقشر،
الصدوع في السقف،
والذباب على الوسادة.
إذا خائفتك غواية أن تستلقي عليها،
فلا تندم،
ولا تلقِ بالاً إلى الأغصان الوسخة،
وقشور النواويس الصدئة
بينما تحاول أن تمدد أوصالك.

فالعُرفة كدار سينما تظلم بالتدريج

حيث

يتمّ عرض فيلم أبيض وأسود يملأ النمشُ شاشته

بضبابية الأجساد العارية

في لحظة تراخٍ لذيق

تليّ ممارسة الحبّ،

حين يحدث

وتمتلئ أحطّ القلوب بيقين

أنّ السعادة لها ديمومة الأبد.

من: «صوت الساعة الثالثة صباحاً»

2003

أواخر أيلول

شاحنة البريد تنحدر باتجاه الساحل

تحمل رسالة واحدة

في نهاية الرصيف الممتد في البحر

يرفع النورسُ الملؤلّ ساقه بين الغينة والأخرى

ثم ينسى أن يتركها.

وثمة نذير في الهدى

بمأسى وشيكة الوقوع.

خيلُ إليك في الليلة الفائتة أنك سمعت التلفاز

في المنزل المجاور

كنت على يقين أن

ربّاً جديداً كانوا يبتون تحقيقاً حوله،

لذلك خرجت للتأكد.

حافياً، لا ترتدي إلا سروالاً قصيراً.

وما كان هناك سوى البحر وقد بدا الإرهاق عليه
 بعدَ حيوانٍ لا تُحصى
 من ادعاء الاندفاع باتجاه مكانٍ ما
 ثم لا يصلُ أيُّ مكانٍ
 هذا الصباح، الذي أوحى بأنه صباح آخر.
 أدت السماء دورها
 إذ لم تطرح الظلُّ على امتداد ممشي الشاطئ الخشبي
 ولا على نسق الأكواخ المهجورة،
 وفي وسطها كنيسة صغيرة
 بدزينة شواهد قبور رمادية مترصة
 كأنها، بدورها، أصابها الرُعاش.

من: «حاشيتي الكتبة»

2005

إلى الأحلام

لا أزال أقيمُ في كل عناويني القديمة،
 ونظائري السوداء على عيني حتى وأنا في الداخل،
 وطبي الكتمان أتشارك فراشي
 مع الأخيلة، قاصداً المطبخ
 بعد منتصف الليل لأتفقد الحنفية.
 أنا متأخر عن المدرسة، وحين أصلها
 لن يبدو أن أحداً سيعرفني.
 أقعدُ منبوذاً، معزولاً ومختولاً.
 هذه الدكاكين الصغيرة لا تفتح إلا منتصف الليل
 حيث أبتاعُ مالا يثير فضول أحد،
 ودور السينما بأبوابها الخلفية في الأحياء الزديئة
 لا تزال تعرض أفلاماً مغبشة تصور حياتي.

هل البطل دائماً مفعلاً بأملٍ مُغالي فيه
 ليفقده بأكمله في النهاية؟ - معهما كان نوعه -
 ثم يخرجُ إلى الصقيع، تذكراً الضوء
 منتظراً، مطبق الشفتين، عند بوابة الخروج.

في وصف شيء ضائع

لم يكن له اسمٌ أبداً،
 ولا أتذكر كيف عثرتُ عليه.
 حملته في جيبِي
 كلبٍ ضائع
 لكنه لم يكن ذراً.
 أفلام الرعب،
 مقاهي الليل،
 ردهات البارزات المزعمة
 وصالات البليارد،
 على جانبي الشوارع الزلقة بسبب المطر.
 ولدتُ وجوداً طفيفاً، بلا معالِم
 كطيفٍ في حلم،
 أو ملائكة على دُبوس،
 ثم تلاشت.
 ومضت السنوات بنسقي
 محطاتها التي بلا اسم،
 إلى أن أسرَّ لي أحدهم هذا كل شيء
 وبسذاجتي التي كنتُ عليها،
 لذتُ بالرصيف الخاوي
 ولم تكن ثمة مدينة على مدِّ النظر. ■

قصائد جديدة للشاعر الأرمني زاريك خراخوني

ت: مهران ميناسيان^(*)



الشاعر زاربه خراخوني

من مواليد العام 1926 في استانبول. اسمه الحقيقي أرتو جونوشيان. أنهى تعليمه الأساسي في العام 1945، وتابع دراسته في كلية الحقوق أولاً، ومن ثم تخرج في قسم الفلسفة في كلية الآداب في جامعة استانبول. له العديد من المقالات والدراسات الأدبية والتقنية في الصحافة الأرمنية. عمل في مجال الترجمة أيضاً، وترجم الكثير من الأدب الفرنسي المعاصر. عمل فترة في مجال التعليم، وعمل في تحرير المجلات الأدبية وشجع العديد من الشعراء الشباب في خطواتهم الأولى.

(*) مترجم عن الأرمينية وإليها. له ثلاثة كتب مترجمة، وكتاب في مجال تطويق للمنحوتات (بالإنكليزية)، إضافة إلى العديد من الدراسات التاريخية.

حصل العديد من الجوائز الأدبية، وترجمت أعماله إلى عددٍ من اللغات، ولُحن بعضها وحوك إلى أغان.

من دواوينه الكثيرة نذكر:

قطرات حجريّة، استانبول، 1964.

حديقة الأنوار، بيروت، 1968.

فظلّ وصديّ، باريس، 1973.

أنا والآخر، بريفان، 1982.

حجارة أرمينية، إتشمايدين (أرمينية) وبيروت، 1997.

كالأزهار، استانبول، 2000.

له أعمال مسرحية وبعض الأعمال النثرية أيضاً.

تسيطر الروح الفلسفية على قصائد خراخوني، وهو الذي يصوّر عالم اليوم وهموم الإنسان المعاصر: مشاكل السلام العالمي، التطور العلمي، التأخّي بين الناس والشعوب، الأخطار التي تهدّد البشرية إلى آخرها.



ثم

لنكن كالجموع - ونفعل كل شيء
لنصفق مثلهم - لنطعن بأرجلنا معهم هذا أو ذاك
ولنلقي المحاضرات وننوسط من أجلمهم جميعاً،
ولنرفع أصابعنا ونوجه الأسئلة بحضور الآخرين
ولا نفهم منهم إلا الضجيج،
ومن ثمّ نجلس وتأمل وحيدين.

لنفتح قلوبنا للجميع
ونوزع أنفسنا للآخرين كالخيز قطعة قطعة
لننقسم الأم الآخرين - ونسرد لهم ما ومنا
ونعرض أنفسنا للساعات الابتسامات المهيبة لهذا أو ذاك
ومن ثمّ نألم ونتحمل كل ذلك وحيدين.

لنفتح أحضاننا للحشود
ونلقي بأنفسنا في أحضان الجماهير بسرور من يلقي بنفسه في البحر
لنسر ونصرخ معهم - لنحس بأنفسنا أقوياء مثلهم - ونتملق أمامهم
ونرتجف
وبالكاد نخلص أنفسنا من خطر الانسحاق
ومن ثمّ ننزوي ونبقى وحيدين.

لنمدّ أيادينا إلى العالم،
لنتأخ مع الغريب، مع الآتي والعاور
لنفتح أبوابنا للغريب والغريب كما تُفتح المائدة والروح،
لنحبّ ونمنح بإسراف
في حين نرى بأن الكل يريدون المجيء إلينا ليحكموا علينا.
وحينئذ نحزن ونبكي وحيدين.

ومن ثمَّ..
ومن ثمَّ نتوجَّه إلى الجميع
ونصلِّي
وحديده
● ● ●

غالباً ما أتمنى

وأحياناً أتمنى
أن يقع المستحيل
وثُلغى القوانين
وتنقلب الحسابات
ويساوي ضرب الواحد بواحد أحد عشر
وأن يبتلع الصغير كباراً عدّة
وأن تكن ريشة القلم أكثر من الرشاش الأسود،
وتسهج الحجرة في الهواء كالبالون
عوض أن تسقط إلى الأسفل،
ويرحف النسر الدموي
ويطير الأرنب بدلال
ويُزجُ الطفيلي في السجن
ويُعطى وسام استحقاق لمن يقول الحق
ولا مانع في أن يسير قطارنا إلى الوراء
عوضاً عن سيرة إلى الأمام،
وأتمنى كذلك أن تعلن الخطوط الحديدية العصيان على قانون الخطيين
المتوازيين
فيسير أحدهما إلى اليمين أما الآخر فإلى اليسار،
ومن ثمَّ إلى الأعلى وإلى الأسفل،
ويتقاطعان بخيانة

وهما يسخران من جميع التعاريف الهندسية،
وذلك بمدّ السنتهما إلى الخارج،
وأن يقوم الجسر الذي يحملنا على ظهرة
بفتح رجله فجأة
وكمقلاع يقذف القطار إلى الأعلى
وهو الذي سئم من نفسه، هو الذي يشبه الشُباب
وبذلك ننتقل إلى الأعلى، ونتحوّل إلى سفينة فضاء عملاقة
في حين تهبط الصواريخ المتجيرة إلى الأسفل،
وتخدم الناس كحافلة أو قاطرة عادية.
الم يكن النظام قد تغرّر
وألغيت القوانين
وانقلبت الأدوار... ١١٩

● ● ●

واحد من الألف

واحد للألف،
وأربعة ملايين... لأربعة مليارات،
إنها... نسبة تافهة
إنه استثناء عادي
ومخطط طبيعي
ضمن الأعمال العديدة لعالمنا هذا
وخلال السير العادي لهذه الأعمال

ألف انتصار وانتصار، ألف هزيمة وهزيمة،
مجد وفخر، سقوط، مذابح وأسر،
تاريخ مكتوب كل سطر منه
بالدم المقدّس والدمع المتلألئ بالنور

وفي النهاية،
على كل حال...
إنه وجود لا قيمة له

كم من الأكفيات عشناها
ببراهمين الأحجار والأحرف فقط
عشنا سبعة وعشرين قرناً من السنين
مصير صعب، إرادة في الحياة وصراع بقوى غير متوازنة
تضحيات بلا حدود وعذاب بلا جدوى
عداء وكرهية لا رجوع عنهما
وفي النهاية

سؤال بسيط يطرح نفسه - إلى أين وصلنا ؟
هل نحن موجودون - وما هو عددنا إن كنا موجودين ؟
نحن الواحد من الألف،
نحن الواحد من الألف فقط،
تماماً

مثل فترون الذرة،
مثل العبقري النادر،
مثل ألماس عزيز الوجود،
ومثل السم الذي يُحقن كدواء
وكتلك المادة التي يوضع القليل منها
كي تلتصق آلاف المواد والمعادن ببعضها بعضاً.
إننا نشبه تلك المادة تماماً.
نحن هو المنجم السحري والضروري الذي
يضاف إلى النار المتأججة للكون
بنسبة الواحد إلى الألف.
نحن هو...

نحن هو من يهب الطعم والرائحة الخاصتين

للمائدة الكبيرة للمأكولات والتي هي العالم،
هو العالم بأفراحه وأتراحه،
نحن هو الذي لا يكون أبداً لقمة للآخرين،
ولا يكون ضحية هذا أو ذاك
وربقي قوياً - طرياً.
نحن هو ورق الغار الذي
تم اختباره من بين ألف ورقة،
واستعمل مرة واحدة من بين ألف استعمال،
نحن هو... ورق الغار



الذئب والجدي

بحركات غير ممهّدة وخاصة بدولة كبيرة - عظمة دخلت النادي النووي
يقول الذئب للجدي الذي تدلّى عنقه إلى الأسفل كدول نامية
يشرب الماء بغزارة من نبع مليء بالجراثيم الملعوبة والكبريت،

- أخي الجدي، ماذا تفعل هناك ؟ أظنك لا تعلم
بأنه وحسب رغبتنا قد عُقد اجتماع كبير في استوكهولم
حيث تقرّر فيه اتخاذ التدابير الصارمة والجذرية
ضد تلوث البيئة هذا العدو الأكبر والوحيد الذي يهدّد البشرية،
وها أنت الآن تلوّث مياهي النقية التي سأملاً بها السدود الشبيهة
بالصناديق الكلسية الضخمة،
إنك تلوّث مياهي التي ستدير طواحيني المتنوعة ومراكزي الكهربائية -
النوعية العديدة،
وبذلك تلوّث مياهي النقية وبيئتي الغالية، أيتها الغبي،
يا ليتك لم تكن نامياً وجاهلاً...
والآن كيف لي أن لا أكلك

وإن لا أحتلك من الداخل بالتسلل إليك رويداً رويداً،
وكيف لي أن لا أحشو العشب في جلدك مع المحافظة على شكلك
اللطيف
وذلك كعضو للدول غير المتحدة،
وأنا أخذ في اعتباري صعوبات المضم العالمي ومشاكله الكثيرة
وكل هذا من أجل العدالة فقط، من أجل السلام العالمي
ومستقبل البشرية...

بثغو الجدي، وهو المصاب بالسل من الدرجة الثالثة اقتصادياً.

- أخي الذئب، أهلاً بك، أسرع، وأسرع واتهمني، وإلا... «إني ساموت،
ساكون أمناً مطمئناً في بطنك وأنت الذي ستكون غير مراقب بالعاكيد،
وأظن أنني استحق كل هذا... ولكن لي عندك رجاء ألا تلمس جلدي
ومن الطبيعي أن علينا أن نغذ المظالم... ومن ثم لن نعرف أبداً بأي
شيء أنقذنا
وبأي شيء ستملؤ أنت في يوم من الأيام بالتين أم بالذهب...؟

● ● ●

الشطرنج

لعبة العالم

الآن، نحن أيضاً
تملك مكاناً - ولو صغيراً - لكنه ثمين
على الوجه المائل للخشبة الكبيرة لشطرنج العالم
رئماً كنا قلعة الزاوية
أو كنا جندياً متواضعاً

يلعب دائماً بطريقة «هجوم اليسار»

معهما كناء، قلعة أو جندياً،
علينا أن لا نشبه اللذين تكلمنا عنهما قبل أسطر،
إننا، في النهاية، نعرف كيف نلعب هذه اللعبة
- ألم نعط لها بطلين للعالم -
وبالتأكيد نستطيع أن نحبط مؤامرات الطامعين
وتخريب حسابات الأقوياء...

المشكلة هي أن علينا أن نبقى صامدين
ولا نذهب ضحية لحجر أسود،
ولا ننزلق ونسقط إلى الأسفل
من هذه الخشبة المائلة
ذات المربعات والألوان الكثيرة...

● ● ●

الغروب

في حين يزداد الغروب جمالاً، يموت من حوله كل شيء
وعندما يموت الغروب يزداد من حوله كل شيء جمالاً،
الغروب يموت مثل كل الأشياء الجميلة،
الغروب جميل مثل كل الأشياء التي تموت
الغروب جميل جداً لأنه يموت
الغروب يموت سريعاً لأنه جميل

● ● ●

من دون شبیه

ليس هناك قطرة تشبه الأخرى،
من المستحيل إيجاد
ورقتين أو حشرتين أو حجرتين
أو زهرتين أو قمرين أو غيمتين
شبهتين بعضهما ببعض تماماً.

في داخل العالم وخارجه - في أسفله وأعلى
ليس هناك شيء له شبیه تماماً بالمصادفة.

إذاً، لماذا ننتظر

أن نكون نحن الاثنين -

أنا الموهبة العميقة

وأنت المرتفع العالي

- أو العكس =

أن نكون شبيهين

ونكون الشيء ذاته

كما النور في النور...



خطوط على السماء

كم من المرات قسّمت سماءنا المعروفة هذه

وأهديتها إلى الأصدقاء والرفاق قطعة قطعة.

وإن ذهابي إلى النجوم البعيدة وعودتي منها

وسقوطي على قمة الجبال كشهاب ملتهب... ليس واحداً،

ولا هو عشرة.

لقد رسمت على اللوحة الكبيرة ألف خطٍ على شكل الصليب

ووعدت بتقديمها هدية كسجادة آتية من السماء،
- لكنني لا أتذكر لمن كانت الكبيرة ومن كانت الصغيرة،
أثما كانت لي وأثما كانت لك.
إذ أضعت الخارطة في ركضي بين نجم وآخر...



غير الممكن

حبذا لو جلستُ على غيمة بيضاء أكثر بياضاً من حصان الإسكندر
وتنزهت في السماء من كوكب إلى آخر،
ورأيت كيف يتمنى الجميع، النجمة أو الذرة
أن تعيش وتندوم إلى الأبد،
في حين يموت الزمن في نفسه كل لحظة.

إنني أعرف حدود اللامحدود وقبود اللانهاية،
لكنني كنت أرغب في أن ينفذ الكون الأعمى واطقيد شباهه بمعجزة
ويسير الريح الذي سارمه إلى الأعلى بلا نهاية
وأن تطول الدقائق التي أعيشها قروناً وقرون...

حبذا لو صارت حياتنا هذه رحلة طويلة - بطيئة
حبذا لو سارت كرتنا الأرضية الطيبة هذه بسذاجة
من عالم إلى آخر،
وحبذا لو رأينا كل يوم التمايل نجوم جديدة
ورأينا الخمود العادي والجليل لشمس هزلة...



الدروب

يا حبذا...

يا حبذا عندما نكون في القطار السائر من تحت الأرض
أو في القطار السريع،

أينما كنا - ومهما حصل

عندما نجلس جنباً إلى جنب، نحن الشبان والشيوخ،

نحن الفتيان والفتيات - الرجال والنساء،

وعوضاً عن قراءة رواية

أو جرائد مختلفة

أو بدلاً من تصفّح مجلة قديمة

أو النظر بعيون فارغة إلى الخارج كالأصنام،

حبذا لو تكلمنا حينها مع بعضنا بعضاً وضحكنا،

وابتسمنا إلى بعضنا ونحن نرسم صورتنا في عيون بعضنا،

وبأهدابنا أحمدا النار المتأججة في هذين عيوننا،

وأمسكنا أيادي بعضنا،

وقبلنا بعضنا كالحمامات

وأحببنا اللحظة الحاضرة واللحظة التي مضت،

وقسمنا فيما بيننا

اللحظة التي تهرب منا

وكل هذا

إلى أن نصل إلى محطة أحدنا،

والى حين نزول هذا أو ذاك

ننولاً... بلا عودة،

كل هذا بحركة حميمة

وبمصافحة تحرق الهد

بمصافحة مختومة بقبلة الوداع...

● ● ●

الغم

أحياناً

يخيل إليّ بأنني لغم جوال
تحرر من قيوده ومرساته منذ زمن بعيد
وهو أسير أمواج المحيط اللامتناهية
والذي - ومن يدي ذلك؟ -
سيصطدم بلا تحديد برصيف أو سفينة ما وينفجر
أو سيستقر في رمال شاطئ جزيرة مهجورة
ويلفه الصدا...

أحياناً

أعتقد بأنني لغم أسير باندفاع داخلي
أطلق سراً من عواصة كهيرة حفية
إلى هدف مجهول
إلى هدف
لا يعلمه إلا قبطان الغواصة..
أما أنا فأسير بسرعة جنونية
إلى هناك
ولا أدري متى ساصل إلى هدفي
أو هل ساصل إليه حقاً... ؟
وربما لن أصل إليه أبداً
وفي النهاية ساستقر في قاع البحر
وأنا مفترغ من قوة الاندفاع.

وأحياناً

أحسّ بأنني لغم متنكر
في حشد من الناس ذوي أقنعة متنوعة كالأصنام التي تعبد نفسها،

إنني أرقي مثلهم ثياباً بألوانه وانتكلم بطلاقة والابتسامة على وجهي،
أنا.. أنا قنبلة رهيبة على شكل إنسان
جاءت راضية إلى المكان الذي هي موجودة فيه الآن،
والتي ستبقى هناك مهما أرادت - ستبقى بحرية ورضا قلب

وستنظر إلى أن يحين الوقت المناسب،
إلى أن يأتي الزمن المناسب الذي طالما انتظرتاه،
وحينئذ، وابتسامة تاريخية تُشعل قذاحتهما
وكانما تُشعل لهباً
أو تقول بأن هذا لا يستحق كل ذلك -
وتبتعد... ■



الأنست مریم

استیپان (وریان)

1889 - 1967

ت: شوکت یوسف

استیپان (وریان)

1889 - 1967

ولد في مدينة قره كيليس بأرمينيا الغربية (حالياً فانازور)، تلقى تعليمه الابتدائي 1896 - 1898 في مدرسة أرمنية خاصة، أنهى الدراسة الابتدائية في المدرسة المحلية الرومية عام 1904. سافر إلى تفليس سنة 1906، وانتقل منها إلى يريفان عام 1919. عمل بين عامي 1909 - 1911 مترجماً ومحرراً في القسم الأدبي في صحيفة سورهانناك، ومحرراً في «هايستاني كويراتسي» بين عامي 1919 - 1920. وشغل بين عامي 1922 - 1925 منصب وزير التربية والتعليم في حكومة أرمينيا السوفياتية. وأصبح نائباً لرئيس اتحاد الكتاب في أرمينيا السوفياتية بين عامي 1927 - 1929 ومستشاراً أدبياً لمؤسسة السينما الأرمنية بين عامي 1930 - 1934. شغل منصب أمين سر اتحاد الكتاب بين عامي 1950 - 1962. ورئيساً للجنة منح جوائز الدولة السوفياتية للأدب والفنون والعمارة عام 1965، وعضواً في رئاسة تحرير الموسوعة الأرمنية السوفياتية، ورئيس اللجنة الاستشارية لتحرير قسم الآداب وعلومها في الموسوعة المذكورة في العام ذاته.

الآنسة مريم

كانت الصديقات يتبادلن الحديث عند منتصف الليل في طريق عودتهن إلى البيت لقد خرجن تَوًّا من الحفلة الراقصة، وها هنّ يتحدثن عن ذلك في الشارع الصامت. قالت الآنسة شوشان: التحيلة وطويلة القامة، ذات الأنف الشبيه بمنقار الطيور، التي تبدو كالقابلة:

- قولوا ما يحلو لكم، لكنني أعجبت جداً برقصة ذلك السيد الذي ضرب قدميه على الأرض واضعاً يديه على خصره هكذا...

قالت ذلك وهي تضع يديها في خصرها هازةً بطنها.

- دعكِ من ذلك حباً بالله، فأنت لا تفقهين شيئاً في الرقص - علقت صديقتها الآنسة مريم: الأقل طولاً، والأكبر سناً من شوشان.

- ليكن ما تريدن، ولكن اعلمي أنها راقص ماهر.

أضافت شوشان: وامنزت على الفور كمن لدغها شيء في عنقها، سحبت يدها من صديقتها، حدثت فيها مريم سائلة:

- ما بك؟

- كدت أنسى... ردت مريم، ثم أمسكت بيد صديقتها.

- ماذا؟

- هل رأيت الشارب الفارع الذي كان واقفاً ورائنا؟

- صاحب اللحية الشبيهة بشعر الماعز..؟

- نعم، وما الأمر؟ أعرفه مذ كان يسكن في باحة دارنا.

قالت شوشان جادة:

- سيطلب يدك غداً أو بعد غد.

- دعكِ من ذلك حباً بالله، فالوقت ليس مناسباً للمزاح.

- صديقتي يا مريم، لقد سمعته، وهو يتكلم عنك مع المرأة الواقفة بجانبه؛ لا بل

إنه أشار إليك بيناته مراراً.

- بلا مزاح من فضلك!

- أقولها بكل صراحة يا مريم، لقد تحدثنا بشأنك حتى إنني لحظت أن ذلك السيد مغرم بك؛ إذ كان يرنو إليك مأخوذاً...

- دعي حماقاتك جانبا!

تأثرت مريم، وسحبت يدها من صديقتها، ومشت حردة.

لحقت شوشان بها ممسكة بذراعها، وقالت:

- اسمعي يا مريم.. إذن أنت لا تصدقين ما أقوله؟ أحلف بقبر أمي أنني لا أكذب عليك، فهل تصدقينني الآن؟

لم يعد بمقدورها ألا تصدق رفيقتها، التي لا تقسم كذباً بقبر والدتها، وإذا لا بد من وقوع أمر ما، فقالت وهي تخفي اهتمامها:

- لا أصدق!

- والله لقد سمعت ذلك بأذني.

- ماذا سمعت؟

- سمعت ما قالته السيدة الواقعة بجانبه «اعرض الزواج فهذا ليس عيباً». وبعد قليل نظرت إليك وأضافت «يبدو أنها آنسة محترمة»، بينما عقّب السيد قائلاً: «رغم أن الآنسة غير غريبة عني، ولكنني أخشى أن ترفضني». فردت السيدة: «لا تخش شيئاً، فحتى لو رفضتك لما أكلتك». لقد سمعت كل هذا، وهو ليس بالقليل.

ازدادت مريم اهتماماً:

- وماذا سمعت أيضاً؟

- لقد تكلمنا فيما بعد، ولكنني لم أحسن السمع، ومع ذلك شاهدتهما كيف يحلقان بك، وبنا كمن يود الاقتراب منك، إلا أن الناس حالوا دونكما.

الآنسة مريم التي لم تكن ترغب في الاستماع إلى صديقتها بداية، تولي اهتماماً لكل كلمة تنطقها، ولا سيما بعد أداء اليمين، محاولة إيجاد مغزى عميق فيها. وهي البالغة من الحادية والثلاثين، وانقطعت عن التفكير بالزواج، والموقنة بأنها باتت

بعيدة عن الجمال والأثورة - قد شعرت بعد كلام صديقتها، أن شيئاً محبباً قد تحرك تحت صدرها، كأن يداً دافئة لامست شغاف قلبها. وفكرت في الزواج متسائلة:
- لعل القطار لم يفتني بعد؟

سارعت إلى البيت بعد وداعها لصديقتها، ولما دخلت غرفتها لم تشعل المصباح؛ بل جلست في العتمة فوق سريرها، وغرقت في بحر من الأفكار والتأملات.
ما من أصوات في بيت الجيران. والجميع نيام. في الغرفة المجاورة تستريح مأكينة خياطتها والطالبة الكبيرة الطويلة، التي يعمل تلامذتها فوقها.

تذكرت الأنسة مريم الجالسة فوق السرير - السيد المحاسب الذي كان ساكناً في باحة دارهم. استرجعت معالم وجهه وحركاته. جاهدت نفسها لتتخيل ابتسامته الرزينة الوقورة التي كانت تبرز على وجهه الأسمر. وخطر ببالها كيف فتح لها مرة باب الباحة محبباً، وكيف أمسك بقفازها الواقع أرضاً، وأعطاه إياها...

أمسكت رأسها براحتها، وغرست أصابعها في شعرها مستطردة في خيالاتها.
استرجعت هذه المرة طفولتها، يوم كانت تدرس في الجننازيوم، وصباها يوم كانت تتعلم الخياطة. تذكرت أمها الغسالة، تلك العجوز مضجرة الوجه المستاءة من كل شيء، التي كانت تلعنها وتضربها دائماً.

تذكرت مريم هذه، وتحرك كل شيء تحت صدرها كما يتحرك الجليد في الربيع، فأرسلت عبراتها حرة طليقة، ومرّ السيد المحاسب في خيالها. وبعد جلوسها مطولاً في عتمة الليل، خلعت ثيابها ببطء، ودخلت فراشها، لكن النوم جافاها وقتاً طويلاً. بكّت مرة أخرى متوسدة وسادتها، واسترجعت ذكرى المحاسب مجدداً.
وفكرت الأنسة مريم:

- هنا هو السبب في أنه كان يتشم لها عند ملقاها - وإذا فهو يخبى أمراً ما في سره. ولكن لماذا لم يبح به أبداً؟ عندما كان المحاسب قاطناً في باحثهم، كان ينظر إليها نظرة ذات مغزى، وما هي الآن تدرك معناها فقط.

استيقظت مريم في الصباح التالي بمزاج لم يسبق لها أن عايشته، وبدلاً من أن ترتدي ثيابها العادية، لبست ثوباً أزرق مهيئاً، وسرحت شعرها أمام المرأة، وحدقت

في وجهها طويلاً، فوجدت أنها ليست دميعة إلى الحد الذي كانت تصوره هي بالذات، أو ما بنا لها من خيالات الآخرين. وبعد تسريح شعرها، خرجت إلى الشرفة فرحة، ولما رأت صاحبة البيت العجوز فرحتها وهندامها الجميل، سألتها:

- هل تذهبين إلى مكان ما؟

ابتسمت مريم بمكر وقالت:

- لا.

- لماذا إذن تلبسين هكذا، وكأنك ذاهبة إلى العرس؟

- سأخبرك فيما بعد - قالت ذلك، ودخلت على تلامذتها فرحة مسرورة، وحيثهم وداعبت رؤوس البعض منهم، ثم جلست إلى المائدة بالقرب منهم، وشرعت في ممازحتهم وملاطفتهم.

وبينما هي على هذه الحال، كانت تتوقع دخول المحاسب بين فينة وأخرى. لم تشكك بذلك قط؛ بل كانت مقتنعة بمحبته تماماً. مرت ساعات ولم يأت المحاسب. ولما ذهب التلامذة عند الظهر وتفرقوا إلى بيوتهم ودبّ الشك في الآنسة مريم، ظهر المحاسب فجأة متأبطاً عصاه، مقنول الشاربين، كان نظيف الملبس أنيقاً كالعريس.

كانت الآنسة مريم في الشرفة حينذاك. ولما رأت المحاسب، سارعت للدخول، ووقفت أمام المرأة لترتيب هندامها بأيدي مرتجفة. دخلت كي تبدو منشغلة، وليست في انتظار المحاسب.

وبعد هنية أخبرتها صاحبة الدار بمقدم الزائر.

استقبلت الآنسة المحاسب في غرفتها المتواضعة، وقد احمرت من شدة الخجل ثم اقترحت عليه الجلوس، مشيرة إلى الكرسي الوحيد بقولها: «تفضل».

جلس المحاسب، بينما استندت مريم إلى الطاولة، كان قلبها يدق صدرها كالطرقة فترتجف أوداجها من شدة النبض. وبعد دقيقة صمته رتب المحاسب شعره براحتيه وقال:

- كيف حالك يا آنسة؟ عندما دخلت هذا الفناء، تذكرت حالاً حياتي التي أمضيته هنا، بالإضافة إلى كل الجيران المستأجرين. أتذكرك يا آنسة عندما كنت أعيش في الغرفة المقابلة؟

- نعم، وكيف لا؟

قالت وقد احمرت خفراً وحياءً، وشعرت بداية أن مفاجأة ما ستقع قريباً.

- هل هناك غيرك من الجيران هنا، أم أنهم غادروا جميعاً؟

- هناك البعض منهم...

- ترى هل هو هنا ذلك الروسي، الذي كان يضرب زوجته، ويغني بأكب في الليالي.

- لا، لقد مات.

- يا للمسكين! وذلك الأب الذي كان يتحدث طويلاً عن يسوع والإنجيل مردداً عبارات مثل: فهذا ليس وارداً في الكتاب المقدس» و«المسيح لم يقل ذلك»..

- لا، ليس هنا. ولكن هل علمت بأن صاحب الدار قد انتحر؟

- لا، ما السبب؟

وترددت الأنسة في الجواب:

- لا أدري. يقال: بسبب زوجته..

- آه.. آه - لفظها المحاسب وسكت منشغل البال، وكأنه يتذكر شيئاً ما، اغتنمت

مريم سكوته. فاعتذرت، وخرجت لإعداد الشاي، ثم عادت لتجلس في مكانها، كان قلبها يخفق خفقاناً شديداً، وكان ساعة معطوبة ومضبوطة تلقاً تحت صدرها، تعمل بسرعة جنونية.

واصل المحاسب كلامه ناظراً إليها بوجه مشرق صبور:

- إيه.. وماذا تفعلين أيضاً؟

- لا شيء - قالت الأنسة مبتسمة، وقد اعترأها شعور بالخجل.

- أما أنا فقد فكّرت.. أتتصورين بماذا يا آنسة؟

- لا..

ردت الآنسة حيّة، ولكنها أدركت جوهر كلامه، قال المحاسب:
- أنا كما تعلمين يا آنسة... وهذا ما يحدث للكثيرين... حتى العجائز لا يترددون
في هذه الأيام؛ لذا فالأمر ليس عيباً، وما من داعٍ لتبطين الكلام...
قالها مفرقاً أصابعه مرتبكاً. أما الآنسة مريم فقد أطرقت خجلاً محبوسة
الأنفاس، منتظرة بقية حديثه..

وفي هذه اللحظة بالذات، دخلت الخادمة، لتقدّم الشاي مع البسكويت مسترجعة
ذكرى الأيام الخوالي. انتهى شرب الشاي، وتابع المحاسب كلامه بالطريقة ذاتها:
- أتدريين يا آنسة سبب مجيئي إليك؟ أنت تعلمين أنني بلا والدين وأهلي أتوجه
إليهم في طلبي للتعبير بدلاً مني، عما يحتلج في قوايدي..
لحظته الآنسة فامتلاً صدرها بالحزن والأسى.

استطرد المحاسب قائلاً:

- وبما أنني لا أملك أحداً يا آنسة، فأنا نفسي.. وهذا ليس عيباً بالطبع، ومع ذلك..
فرق المحاسب أصابعه مجدداً، وكأنه يشكك في التفسير عما يدور في خلده؛ أما
الآنسة مريم فقد ارتبكت واحمرّت وجهها. لقد أسكرتها - حلاوة اللحظة، فانتظرت،
مبهورة الأنفاس - كلمات المحاسب الأخيرة.

- تدركين بالطبع يا آنسة أن الزواج أمر مقبول من قديم الزمان.. ولكن ثمة أناس
لا يتزوجون إطلاقاً، وهؤلاء أشبه بخشبة يابسة ميتة. الإنسان المتزوج أمر آخر
طبعاً، فللمائلة نكهة خاصة، ولو كان بمقدور الإنسان أن يعيش بلا امرأة، لما خلق
الله حواء.. وإذاً يا آنسة، فإله هو الذي بارك الزواج، وبالتالي لا يعدّ عيباً.

لم تتجرأ الآنسة مريم على النطق بأي شيء؛ بل ارتأت سماع كلماته التي رأت
فيها نوعاً من الراحة النفسية. استمر المحاسب في حديثه رانياً إلى وجهها المحمر،
وقال:

- الزواج يا آنسة أمر قديمي، ولولاه لم يكن ثمة وجود للبشر. لقد فكّرت كثيراً بمصير هذا العالم لو لم يكن هناك الزواج، فمن أين يأتي الأطفال زينة هذه الحياة الدنيا؟! ولذا - ويعد تفكير طويل - قررت يا آنسة الزواج.. قررت يا آنسة الزواج..

ازداد قلب مريم خفقاناً، وهزّت بدنّها رعدة لطيفة. ولما تورّد خداهما من الخجل، أطرقت منتظرة عرض الزواج منه. صمت المحاسب قليلاً، وبدأ متردداً كيف يعبر عن أفكاره أو كيف يبدأ. وأخيراً قال:

- والآن يا آنستي.. جئت إليك وكلّي ثقة وأمل فيك.. بأنك.. وأطرقت الأنسة أكثر مما في السابق، وانكشمت في مقعدها، واضعة يدها على صدرها كي لا يطير قلبها من بين ضلوعها.

- أمل في أنك لن ترفضني طلبي... لقد جئتك يا آنسة متوسلاً ألا ترفضني رجائي في التوسط نيابة عني؛ لطلب يد الأنسة «هايكانوش» من أهلها..

خيل للأنسة أن هزة أروية قد وقعت فعلاً، وأن أنثى البيت قد تبعثرها هنا وهناك. وخيم الظلام المطلق!! واستمر المحاسب قاتلاً:

- هنا ما أقوله لك يا آنسة كونك قريبة من هايكانوش، وأهلها.. أنا يا آنسة... أراد المحاسب التفوّه بشيء آخر، ولكنه لاحظ ارتباك الأنسة، فسكت في الحال. ومرضت الأنسة مريم أسبوعاً كاملاً بعد هذا الحادث، بينما استمر المحاسب في بحثه عن وسيط جديد.

■1914

قَصَّتَان

إيتالو كالفينو

ت: نبيل رضا المهاياني

10

حصون والنور

كانت امرأة تطبخ الحمص. مرت أمامها امرأة فقيرة، وطلبت منها شيئاً من الحمص صدقة - فقالت لها صاحبة الحمص: «إذا أعطيتك من الحمص، فلن أكل أنا حمصاً». فصرخت المرأة في وجه صاحبة الحمص: «إن شاء الله تصير كل حبات الحمص التي في القدر أولاً لك». ثم توارت.

بعد أن خمدت النار، تواب أكثر من مائة ولد خارج القدر، وكأنهم حبات حمص تتقاذف متاثرة، كانوا كلهم صغاراً مثل حبات الحمص، ثم إن بعضهم بدأ يصرخ من هنا، وذاك يصرخ من هناك. منهم من يقول: «ماما أنا عطشان»، ومنهم من يقول: «ماما أنا جوعان» أو: «ماما احمليني!». ثم إنهم انتشروا في أنحاء المطبخ، فقفز بعضهم على الصناديق، وبعضهم على الفرن، وآخرون بين الأوعية. فزعست صاحبة الحمص كل الفزع، وبدأت بلملمة تلك المخلوقات الصغيرة، ووضعتها في المدق، وبدأت بدقها كما لو أنها تريد تحضير حمص مدقوق. وعندما ظنت أنها سحقته

كلهم، بدأت بتحضير الطعام لزوجها. لكنها تذكرت فعلتها، وبدأت تبكي، وتقول: «لو أنني تركت منهم واحداً على الأقل، كان لأبدي أنه سيساعدني، كان سيأخذ هذا الطعام لأبيه في الدكان».

عندها سمعت صوتاً رقيقاً يقول: «لا تبكي يا أمي، أنا مازلت هنا». كان هذا صوت واحد من تلك المخلوقات، تمكن من الاختباء في طرف الإبريق، فجاءت سُرّت صاحبة الحمص أيمّا سرور، وقالت: «هه يا حبيبي، تعال إلي. ما هو اسمك؟».

«اسمي حمصون»، أجاب الصغير وهو ينزلق من على الإبريق ويقف على الطاولة.

«شاطر يا حمصوني. عليك أن تذهب الآن لتأخذ الطعام إلى أبيك في الدكان». ثم حضّرت فرش الطعام، ووضعت على رأس حمصون

ذهب حمصون وعلى رأسه فرش الطعام، وكان الفرش يغطي حمصون كله، حتى بدا كما لو أن الفرش يمشي لوحده لستفسر حمصون من المارة عن الطريق فتملكهم الفزع، لأنهم ظنوا أن فرش الطعام هو الذي يتكلم. وعندما وصل إلى الدكان صاح قاتلاً: «بابا، بابا، تعال! لقد أحصرت لك الطعام».

فكر الأب في نفسه: «من هذا الذي يناديني؟ أنا ليس لي أولاد أبداً. لكنه خرج فوجد فرش الطعام، ومن تحته صوت يقول: «ارفع فرش الطعام يا أبي وستراني. أنا ابنك حمصون» ولدت هذا الصباح».

رفع الفرش فرأى حمصون. قال الأب الذي كان يعمل في تبيض الأواني المنزلية وتصليحها: «شاطر يا حمصون»، ثم أردف: «تعال الآن معي، علينا أن نلجأ على منازل الفلاحين، ونرى إن كان لديهم أوان معطوبة فأصلحها».

وضع الأب حمصون على رأسه وأطلقا. وكانا يتبادلان أطراف الحديث طول الطريق، لكن الناس ظنوا أن الأب يتكلم وحده وأنه مجنون.

كان يسأل في البيوت: «هل عندكم أوان للتبيض؟».

- نعم قد يكون عندنا لكننا لن نعطيها لك لأنك مجنون.

- أنا مجنون؟ أنا أعقل منكم، ماهذا الذي تقولون؟

- تقول إنك تكلم نفسك في الطريق.
 - أنا أكلم نفسي؟ كنت أتحدث مع ابني.
 - وأين هو ابنك هذا؟
 - في جيب.
 - ألا ترى أنك مجنون بالفعل؟!
 - حسناً، سأريك ابني، ثم سحبه من جيبه، ووضعه على رأس إصبعه.
 - يا الله ما أجملها هل ترضى بأن تشغله عندنا؟ سيعمل في حراسة الثور.
 - هل تقبل يا حمصون؟
 - طبعاً أقبل.
 - سأتركك هنا إذن، وسأعود في المساء لأخذك معي.
- وضعوا حمصون على رأس قرن الثور، **فيما أن الثور وحده في البستان.**
- مر في المكان لصان وظناً أن لا حارس على الثور فحاولا سرقة الثور. لكن حمصون بدأ يصرخ: «تعال يا معلي، تعال، أسرع!».
- عندما وصل الفلاح سأله اللصان: «أيها السيد هل تعرف من الذي أصدر ذلك الصوت؟».
- إنه صوت حمصون، ألا ترونه؟ إنه على قرن الثور.
- نظر اللصان إلى حمصون وقالوا للفلاح: سنجعلك غنياً إذا أجرّتنا هذا الولد لأيام عدة. فقبل الفلاح وأخذ اللصان حمصون معهما.
- وضع اللصان حمصون في جيب أحدهما، وذهبا إلى اصطبل الملك، ليسرقا جياده. كان الاصطبل مقفلاً، لكن حمصون تمكن من العبور من خلال شقّ القفل، ففتح الباب من الداخل ثم فك الجياد، وهرب وهو مختبئ في أذن أحدهم. كان اللصان ينتظرانه، فركبا على الجياد وهربوا جميعاً.
- عندما وصلوا إلى البيت، قال اللصان: «إننا مرهقان وسنذهب للنوم، عينك على الجياد».

بدأ حمصون بوضع العلف للحياد لكنه كان نعسان جداً، وانتهى به الأمر أن نام في المعلق. لم ينتبه الحصان له، فأكله مع التبن.

عندما رأى اللسان أن حمصون لم يعد، ذهباً للبحث عنه في الاصطبل. أين أنت يا حمصون؟

- أنا هنا. أجاب صُوَيْتٌ رقيقٌ وبعيد. أنا في بطن الحصان.

- أي حصان؟

- هذا الحصان هنا.

بقر اللسان بطن حصان لكنهما لم يجدا حمصون.

- إنك لست هنا. في أي حصان أنت؟

- في هذا الحصان. فبقرا بطن حصان آخر.

استمرا على هذه الشاكلة حتى أهما ذبعا كل الأحصنة من دون أن يجدا حمصون. وعندما تعباً من الذبح، واستسلما قالا: لقد فقدنا للأسف حمصون. كان يريحنا بالفعل ويفيدنا. ثم أخذا جيف الأحصنة لوميها على المرح، وذهبوا وأخلدا للنوم.

مر ذئب جائع ورأى أشلاء الأحصنة، فارتدى عليها، وبدأ يمزقها ويلتهم منها. كان حمصون في بطن واحد من تلك الأحصنة، فابتلعه الذئب. قبع حمصون في بطن الذئب إلى أن عاد الجوع ينخر بطن الذئب من جديد، فاقترب من نعجة مربوطة في البستان ليلتهمها، عندما بدأ حمصون يصرخ: الذئب الذئب يا جماعة! وبقي يصرخ إلى أن جاء صاحب النعجة وطرد الذئب.

هنا تسامى الذئب: فكيف لي أن أصدر مثل هذه الأصوات؟ لا بد أن هناك رياحاً كثيرة في بطني!، لذلك فإنه بدأ يحاول إخراج الرياح من بطنه.

فحسناً، لقد أخرجت كل الرياح - قال الذئب في قرارة نفسه - سأذهب إذن، لعلني أجد نعجة ألتهمها.

لكنه ما إن اقترب من اصطبل النعجة، حتى عاود حمصون يصرخ من داخل بطن الذئب: الذئب الذئب يا جماعة! وهكذا حتى استيقظ صاحب النعجة.

بدأ القلق يساور الذئب «لا بد أن هناك مزيداً من الرياح في بطني، وهي التي تجعلني أصدر مثل هذه الأصوات». ثم إنه بدأ يخرجها. أطلق الرياح مرة، ثم مرتين، وفي المرة الثالثة خرج حمصون أيضاً، وقفز ليختبئ في أكمة قريبة. بعد أن شعر الذئب أنه تخلص من كل شيء، عاد من جديد نحو الاصطبل.

مر ثلاثة لصوص وهم يعدّون الدراهم التي تمكنوا من سرقتها. عدّ أحدهم: فواحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة... هنا بدأ حمصون يقلدهم ساخراً منهم: فواحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة...

عندها قال اللص لزملائه: «التمزوا الصمت قليلاً، وإلا فلاني سأخطئ العدّ؛ بل إنني سأقتل كل من ينس بينت شفة». ثم أعاد العدّ: فواحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة... فكرر حمصون: فواحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة... لذلك فقد قال اللص لأحد زميليه: «آه، إنك إذن لا تريد أن تلتزم الصمت.. لذلك لا بد من قتلك»!

ثم قتله. وقال للثاني: «إنك تعرف ماذا عليّ أن تفعل كي لا تصل إلى النهاية نفسها.. وعاود العدّ من جديد: واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة... وكان حمصون يكرر: فواحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة...

بادر اللص الثاني وقال: «إني لست من تكلم، أقسم أنني لم أتكلّم..» وهل تعتقد أنك ستنجح في هذه اللعبة الماكرة؟ لا بد أن أقتلك، ثم قتله وقال: «لقد بقيت وحيداً، يمكنك الآن أن أعد الدراهم بسلام وأن آخذها كلها لي. واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة...

فكرر حمصون: واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة... هنا انتصب الشعر في رأس اللص: - «لا بد أن أحدهم مختبئ هنا، من الأفضل أن أهرب. ثم هرب» تاركاً النقود وراءه.

حمل حمصون كيس النقود على رأسه، وتوجه نحو البيت وقرع الباب، فتحت أمه الباب، فلم تر إلا كيس النقود.
— «إنني حمصون» فرفعت الأم الكيس، ووجدت حمصون تحته، فعاتقته واحتضنته.

2

الطير الأخضر⁽¹⁾

كان يا مكان، غير معروف الزمان، غير معروف المكان. كان هناك ملك أعزب لكن عادل. كان يتمنى أن يبعث الله له زوجة صالحة، تعينه على تحمل أعباء الملك وتكاليف الحياة. وكان هذا الملك قد جرب حفله مع كثير ممن خطبهن، لكنه رأى أنهن كن يطمعن في الملك وليس في الملك، فاحتسب أمره عند الله، وقرر مواصلة البحث. كان هذا الملك فريداً في زمانه ولم يكن مثله ملك. كان حريصاً على راحة رعيته وأمانها. لذلك فإنه كان يتخفى كل ليلة ويلعب وحيداً تارة، وتارة أخرى بصحبة واحد من حاشيته، مقرب إليه ومعروف بكنى الأسرار. كان يريد أن يعرف مما يشكو الناس، وماهي مطالبهم وآراؤهم ومطالبهم، وكل شيء عنهم. لهذا السبب غير الوجيه أفاع واحد من وجهاء الحاشية تهمة باطلة عن الملك، ليقال عنه إنه فضولي، يجب أن يلس أفه في كل أمر. ورغم أن الملك عرف بهذه الاتهامات والثرثرات، فإنه احتسب أمره عند الله وقال في نفسه: إن الله لن ينساني من فضله، لأنه يعرف ما في نفسي، ويعرف أكثر مما أعرف أنا بالذات، السبب الذي من أجله أجسم نفسي كل ليلة عناء التجول متكرراً ومتخفياً في شوارع المدينة وأزقتها، بل وفي أنحاء البلاد بما فيها الصحاري والبادي والأرياف.

تنكر الملك ذات مرة بزي فلاح، وتوجه نحو ضاحية يكثر فيها الفقراء. رأى الملك نوراً باهتاً ينبعث من بعيد وراء أشجار البساتين، ففد السير نحوه قائلاً في نفسه: لعل هناك مريضاً أو محتاجاً، أجبره الألم أو الحاجة إلى السهر حتى هذه الساعة المتأخرة من الليل. لعل الله هيأني لأذهب وأواسي ذاك الملهوف. لكنه ما إن اقترب من المكان، حتى سمع وشوشات بنات يتهايمن، ويتسامرن، ويتضحكن. شعر الملك بالحاجة إلى الرجوع ليعتركن وشأنهن، لأنه رأى أنه من غير اللائق

(1) أعاد كتابتها نبيل رضا المهلني - مقتبسة بتصرف عن الايطالية - قصة «الطائر الأخضر» من مجموعة «حكايات شعبية إيطالية» التي جمعها ولقبتها الكتب الايطالي الكبير إبتالو كالفينو من حكايات شعبية إيطالية وعلمية دخلت إلى العرف الايطالي بطرق مختلفة.

التصت على أحاديث أناس، يعتقدون أنهم يتبادلون الحديث في معزل عن أذان الناس. وزاد الملك خشية أن كل الأصوات كانت أصوات بنات، بدا أنهن في مقتبل العمر. غير أنه كان قد اقترب أكثر، فسمع كلمة جعلته يغير رأيه مرة أخرى، وبقي ليسمع بقية الحديث. لقد سمع كلمة «ملك»، فقال في نفسه هذا أمر لا بد أنه يعني، وليس في سماعه تجسس أو تعد على خلوات الناس.

أصبح الملك الآن تحت شرفة البيت الصغير الذي كانت تصدر منه الأصوات. وقف الملك فسمع بنتاً تقول: أنا الكبيرة بينكن، ويحق لي أن أتمنى أنا الأمنية الأولى فيما نريده من قصر الملك. ثم أردفت البنت الكبيرة، وقالت وهي تتهدد كما في الأحلام: أتمنى، وجل ما أتمنى؛ بل وكل ما أتمنى هو أن أستطيع الزواج بخباز الملك. فتضاحكت أختان بدا أنهما بجانيها، وقالتا بصوت واحد: ولماذا خباز الملك، لماذا خباز الملك بالذات أيتها الشقية؟ أحاسن: إذا تزوجته سأخبز له بيوم واحد عدد كل الخبز الذي يأكلونه بالقصر على مدار سنة كاملة؛ هذا من شدة ما يحبني ذاك الخباز الشاب الجميل!

وقالت البنت الوسطى: أنا أريد أن يكون زوجي سقاء الملك، فأروي كل أهل القصر بكأس واحدة؛ هذا من شدة حنوي بهذا السقاء! وبما أن البنت الصغيرة بقيت ساكنة، فقد سألاها: وأنت من على بالك؟ بمن تريد أن تتزوجي؟

أجابت الصغيرة، وكانت أحلى أخواتها: أنا لا أرضى زوجاً لي إلا الملك بالذات، وسأضع له صبيين، لونهما مثل الحليب عروقهما كلها دم، شعرهما ذهب؛ وينتأ لونهما مثل الحليب عروقهما كلها دم، شعرهما ذهب وعلى جبينها نجمة.

ضحكت الأختان من هذا الكلام، وقالتا لها: مسكينة، يامسكينة، طلبك والله كثير قليل!

سمع الملك الفضولي كل هذا الكلام، رجع إلى قصره، وبعث في اليوم التالي من يأتي بالبنات الثلاث. فخافت البنات كثيره لأن كل واحد كان في ذلك الزمن يشك بسواه، وصرن يتحزون عما سيجري لهن. دخلن القصر وهن مضطربات، فقال الملك لهن: لاتخفن، وقلن لي الآن بماذا كنتم تتسامرن مساء الأمس على سطح البيت؟

زاد شعورهن بالخوف، وبدأن يتلعنن: نحن؟ ماذا لاشي...

فيأمر الملك وقال: على أساس أن كل واحدة كانت تريد أن تتزوج... ثم أصر وأصر، حتى أجبر الكبيرة على أن تكرر ماقالته عن أنها تريد أن تتزوج بخباز الملك. فقال لها: كما تريدين؟ الخباز لك. ثم زوجها بالخباز. وهكذا اعترفت الثانية بأنها تريد أن تتزوج من السقاء. فقال لها الملك: كما تريدين؟ السقاء لك. ثم زوجها بالسقاء.

وانت؟ سأل الملك البنت الصغرى. هنا احمر وجه البنت لكنها سرعان ما كورت ويخجل شديد ماقالته بالأمس.

- وإذا صار وتزوجت بالملك، هل ستحافظين على وعودك؟

فأجابت البنت في الحال: أعاهدك على أن أفعل كل مايسمي.

- فليكن إذن، سأسمح لك بالزواج مني. لكني أريد أن أرى من التي ستحافظ على كلامها أكثر من غيرها.

ما أحسن حظ الأخت الصغرى؛ فبلمح البصر أصبحت ملكة زوجة ملك، بينما بقيت أختها الكبرى زوجة خباز والوسطى زوجة سقاء. وهكذا بدأ الحسد يستمر والغيرة تنخر. ثم راد الحسد أكثر وأكثر، واشتملت الغيرة أقوى وأقوى؛ عندها تأكدت الأختان أن أختهما الصغرى حامل.

اضطر الملك في هذه الأثناء إلى السفر لمحاربة ابن عمه. فقال للملكة: تذكري وعودك، ثم أوصي أخوتها بها وسافر. وبينما كان هو يخوض الحرب وضعت الملكة طفلاً مثل ماوعدت: لونه مثل الحليب، عروقه كلها دم، وشعره ذهب. يا حسرة! ملأت الحسرة قلب الأختين، لكنهما سرعان ما أخذتا الطفل الصغير، ووضعتا قرداً مكانه. ثم قدمتا الطفل الصغير لمعجوز، وقالتا لها أن تفرقه في النهر. وضعت المعجوز الطفل الصغير في سلة، وذهبت به إلى النهر. صعدت فوق الجسر، وألقت السلة بها فيها.

طفت السلة على النهر، فجرها السيل حتى رآها صياد كان في مركبه، فلحق بها حتى انتزعها من السيل، فرأى بداخلها مخلوقاً صغيراً لاهلئ ولا أبهى، فرح الصياد أشد الفرح، وأسرع بالصغير نحو بيته، وأوصى زوجته بأن تربيته. هنا بينما أرسلت الأختان خبراً إلى الملك، وهو يخوض الحرب؛ مفاده أن زوجته ولدت له قرداً بدل صبي لونه مثل الحليب، عروقه كلها دم، وشعره ذهب.

وسألت الأختان الملك ماذا تفعل؟ أجاب الملك أن لا فرق عنده إن كان المولود صبياً أو قرطاً لكنه يجب الاعتناء بالزوجة.

عندما انتهت الحرب، عاد الملك إلى قصره، ولم يتمكن من معاملة الملكة كما كان يعاملها. ومع أنه كان يحبها، فإنه كان يشعر أنها خيبت أمله، ولم تحافظ على وعدها. ولكنه عندما حملت زوجة مرة ثانية، تمنى أن تكون هذه المرة أفضل من سابقتها.

وعودة إلى الطفل، فقد حدث أن الصياد أمعن النظر في شعر الصبي، وقال لزوجته: انظري! ألا ترين أن شعره من ذهب؟

- أي والله، إنه من ذهب! وهكذا قصاً خصلةً ذهباً لييمها. زان الصائغ خصلة الشعر، ودفع لهما ثمناً باهظاً، لأنها كانت من الذهب الخالص. ومن يومها كان الصياد وزوجته يقصان كل يوم خصلةً من شعر الصبي، ويذهبان لييمها، فأصبحا أغنياء.

في هذه الأثناء، أعلن ابن عم الملك الحرب مرة أخرى على الملك. ذهب الملك إلى الحرب، وترك وراءه زوجته الحامل، لكنه أوصى بها

وضعت الملكة في أثناء غياب زوجها صبياً آخر، لونه مثل الحليب عروقه كلها دم، وشعره ذهب. فأخذت الأختان الصبي، ووضعنا كلباً مكانه، ثم أعطنا الصبي لتلك المجوز التي وضعت في سلة، ورمته في النهر مثلما فعلت بأخيه.

ما هذه القصة؟ تسأل الصياد وهو يرى صبياً آخر يطفو في سلة على سطح النهر. ثم فكر بأن شعر الصبي الجديد سيضاعف أرباحه.

كان الملك في الحرب، عندما تسلم خيراً من أختي زوجته: «لقد وضعت كلباً هذه المرة يا صاحب الجلالة، اكتب لنا ماذا يجب أن نفعل بها». أجاب الملك: «سواء كان كلباً أو كلبة، عليكما الاعتناء بزوجتي». وعندما عاد إلى المدينة، كان مقطب الوجه؛ لكنه كان مفرماً بزوجته، ويأمل بأن المرة الثالثة ستكون أفضل من سابقتها.

وللمرة الثالثة، أعلن ابن العم الحرب على الملك، بينما كانت زوجة الملك تحمل مرة ثالثة. ماهذا القدر؟ وكان على الملك أن يسافر مرة ثالثة، فودعها وهو يقول: - وداعاً، تذكرني وعذك إنك لم تضعي لي صبيين بشعر من ذهب فأعطني هذه المرة بنتاً على جبينها نجمة.

وضعت الملكة بالفعل بنتاً لونها مثل الحليب عروقتها كلها دم، شعرها ذهب
وعلى جبينها نجمة. حضرت المعجوز السلة، ثم رمتها في النهر. بينما وضعت
الأختان في السرير نمره صغيرة، وسألنا الملك ماذا هما فاعلتان بزواجه! فكتب
لهما: «افعلنا ما شئتما، على ألا أراها في القصر عندما أعود».

عندها سحبت الأختان أختهما الصغرى من سريرها، ونزلتا، بها إلى القبو، ثم
وأدتاها في حفرة لا يظهر منها إلا رأسها، وسورتا الحفرة عليها. وكانتا تلعبان كل
يوم إليها فيعطيانها كأس ماء وكسرة خبز، ثم تصنع كل منهما خدعا. وكان هذا
نصيها منهما كل يوم. بعدها لم يعرف أحد أي شيء عن الملكة، خاصة بعد أن تم
إغلاق غرفها وصلاتها بإحكام. وعندما عاد الملك، لم يذكرها بكلمة، ولم يجرؤ
أحد على أن يتحدث عنها. لكنه بقي مع هذا حزناً طوال الوقت.

أما الصياد الذي التقط سلة البنت أيضاً؛ فقد صار عنده ثلاثة أولاد يكبرون يوماً
بعد يوم وبسرعة كبيرة. وكان قد جمع ثروة طائلة من وراء بيع شعرهم. فقال في
قراءة نفسه: يجب علي أن أنكر الآن بهم، لقد كبر هؤلاء المساكين! علي إذن أن
أعمر قصرهم لهم. وهكذا فقد عمر الصياد قصرأ مقابل قصر الملك، وكان قصره أكبر
من قصر الملك، وحوله حديقة فيها كل عجائب الدنيا.

كبر الصبيان، وصارت البنت فتاة رائعة الجمال. وعندما مات الصياد وزوجته
عاش الثلاثة عيشة كبار الأغنياء في ذلك القصر الجميل. وكانوا يضعون قبعات على
رؤوسهم، حتى لا يعرف أحد أن شعرهم من ذهب.

أما في قصر الملك، فقد كانت زوجة الخياض وزوجة السقاء تنجسان على قصر
الثلاثة من دون أن يعرفن أنهما خاتنتان لهم. فلت يوم، حدث أن رأت الخاتنتان
الصبيان والبنت، وهم جالسون على شرفة القصر، يقص كل منهم قصلاً من شعر
الآخر. كان نهراً مشمساً، وكان الشعر يخطف الأبصار من شدة بريق الذهب. وهنا
تسرب الشك إلى الخاتنتين، بأن هؤلاء هم أولاد أختهما الذين رمتهم المعجوز في
النهر. فبدؤوا يكثرون من التجسس عليهم، ورأوا أنهم يقصون كل شعر بعضهم
بعضاً، وأن الشعر لا يلبث أن يطول من جديد صباح كل صباح. لذلك فقد بدأ
الخوف يتسرب إلى قلبي الأختين من بشاعة جرائمهما.

كان الملك أيضاً يرى حديقة القصر الثاني، ويرى أولئك الأولاد يرتعون فيها.
وقال في نفسه: هؤلاء هم الأولاد الذين كان يودي أن تضعهم زوجتي، يبدو أنهم

مثل أولئك الذين وعدتني بهم». لكنه لم ير شعرهم الذهبي لأنهم كانوا يغطون رؤوسهم دائماً.

بدأ الملك يتجاذب أطراف الحديث معهم:

- ما أجمل حديقة قصركم!

- لدينا في هذه الحديقة يا صاحب الجلالة كل عجائب الدنيا. أرجو أن تتواضع وتقبل بزيارة حديقتنا.

- بكل سرورا

- وهكذا دخل وبدأ بمصادقتهم. ثم قال لهم:

- نحن جيران، فلماذا لا تأتون عشية الغد لتناول العشاء في قصري؟

- لا نريد يا صاحب الجلالة أن نزعج أهل القصر.

- لا، أبداً، سأكون مسروراً كل السرور.

- قبلنا إذن وسنكون عندكم في الغد يا جلالة الملك.

عندما عرفت الأختان بدعوة الملك، جريتا بسرعة إلى المعجوز التي يفترض أنها

قتلت الأولاد. - ماذا فعلت يا شيطان بأولئك الصغار؟ فأجابت: - وضعت كلاً منهم

في سلة ورميت السلة، في النهر، لكن السلة خفيفة، ويمكن أنها طافت على سطح

المياه والحقيقة أنني لم أبق لأراقب إن كانت قد عرفت أو أنها لم تفرق.

- بالعينة! صاحبت بها الأختان. - الأطفال مازالوا أحياء وقد قابلهم الملك، إن

عرفهم سيكون الموت من نصيبنا. يجب منعهم من زيارة القصر، يجب أن

يموتوا الآن بالفعل.

- سأتكفل بذلك، أجابت المعجوز.

تكررت المعجوز بزي شحاذة، وجلست أمام باب الحديقة. في تلك اللحظة كانت

البنت تختال في حديقتها وتقول: لاشيء ينقص هذه الحديقة، لا يمكن أن يضاف

إليها شيء، فيها كل معاسن الدنيا.

- أو تقولين أنه لا ينقصها شيء؟ قالت المعجوز.

- أرى أن هناك شيئاً ناقصاً هنا يا بنته

- وما هو؟ تساءلت البنت

- المياه الراقصة.

- وأين نجد المياه الراقصة؟ بدأت البنت تتساءل، بينما اختفت العجوز. انفجرت البنت بالبكاء وهي تقول: وأنا التي كنت أظن أنه لا ينقصنا شيء في هذه الحديقة، لكن ليس في الحديقة مياه راقصة. آه، لابد أن تكون رائعة تلك المياه الراقصة. وواصلت البنت بكاءها.

عاد الشقيقان فوجدوا البنت يائسة تبكي. ولماذا تبكين؟ - أرجوكم، دعاني وشأني، كنت أتمشى في الحديقة، وكلي ظنّ بأن فيها كل محاسن الدنيا، عندما أنت عجوز أمام الباب، وقالت: قظنين أنه لا ينقص شيء؟ لكنه ليس في الحديقة مياه راقصة.

- أهلاً كل مافي الأمر؟ قال الأخ الكبير: - سأذهب أنا للبحث عن هذا الشيء، وهكذا تعود إليك السعادة. ثم خلع خاتماً كان في إصبعه، ووضعه في إصبع أخته. - إذا رأيت أن حجر هذا الخاتم قد تغير لونه فهذا يعني أنني مت. ثم قفز على صهوة حصانه واطلق.

بعد جري طويل، لقي الصبي ناسكاً سأله: إلى أين أنت ذاهب؟ إلى أين أنت ذاهب أيها الشاب الفتي؟ - إني أبحث عن المياه الراقصة.

- يا مسكين - قال الناسك - يريدون لك أن تذهب إلى حتفك على قدميك. ألا تعلم مخاطر هذه الرحلة؟

- مهما كان الخطر الذي تتكلم عنه، فأنا عازم على أخذ ما أريد. - اسمع إذن - قال الناسك - هل ترى ذلك الجبل؟ اصعد إلى القمة، وهناك ستجد سهلاً كبيراً في وسطه قصر جميل. وستجد أمام البوابة أربعة عمالقة، في يد كل واحد منهم سيف كبير. انتبه: يجب ألا تمر عندما ترى أن أعينهم مغلقة، هل فهمت؟ لكن بإمكانك أن تمر، عندما ترى أن أعينهم مفتوحة. ثم عليك ألا تمر إذا رأيت البوابة مفتوحة؛ أما إذا رأيتها مغلقة، فادفعها واعبر. ستجد بعدها أربعة أسود: لا تمر، عندما ترى أعينهم مغلقة؛ وبإمكانك أن تمر عندما ترى أعينهم مفتوحة، بعدها ستجد المياه الراقصة. شكر الفتى الناسك، وودعه وقفز على جواده، ثم انطلق نحو قمة الجبل.

في أعلى القمة وجد القصر، وبوابته مفتوحة، وأمامه العمالقة بأعينهم المغلقة. ففكر: متى يمكنني أن أمر إذن...؟ ثم بقي محترساً. ما إن فتح العمالقة أعينهم

وانغلق الباب، حتى عبر البوابة ثم انتظر حتى فتح الأسود أعينهم وعبر ثانية. وجد المياه الراقصة، فملا منها القارورة التي أحضرها معه. وما إن فتح الأسود أعينهم، حتى هرب. كانت الأخت تراقب بقلق بالغ حجر الخاتم في إصبعها، فتخلوا فرحتها؛ إذ رأت أخاها يعود وفي يده قارورة معبأة بالمياه الراقصة. تعانقوا وقبل بعضهم بعضاً، ثم وضعوا نافورتين من ذهب في وسط الحديقة، ووضعوا المياه الراقصة في النافورتين، وبدأت المياه تتراقص، وهي تنتقل بين النافورة والنافورة، بينما جلست الصبية تستمتع بالمنظر البهيج، هي مفعمة بالسعادة، لأنها تأكدت أن كل محاسن الدنيا أصبحت موجودة في حديقته.

جاء الملك، وسألهم لماذا لم يأتوا إلى عشاء البارحة، رغم أنه انتظرهم كثيراً من الوقت. فشرحت له الصبية أن المياه الراقصة لم تكن موجودة في الحديقة، وأن أخاها الأكبر ذهب لإحضار المياه الراقصة. كال الملك كثيراً من المديح لهذه المياه الراقصة، ثم دعاهم مرة أخرى للعشاء. في الغد أرسلت الأختان المجوز مرة أخرى، وامتلات هذه المرة عندما رأت المياه الراقصة تتراقص في الحديقة. لذلك فقد قالت للصبية: لقد حصلت على المياه الراقصة، لكنه مازال ينقصك شجرة الألهان. قالت كلمتها، ثم ذهبت واختفت.

عاد الشقيقان: أخوي العزيزين، إذا كنتما تحبانني فعليكما إحضار شجرة الألهان. سارع الأخ الثاني هذه المرة، وقال: «أمرك يا أختي، سأذهب وأحضرها لك». أعطى غاتمه لأخته، قفز على صهوة جواده، وجرى نحو الناسك الذي ساعد أخاه.

هم! شجرة الألهان صعبة المنال. لكن اسمع ماذا عليك أن تفعل: تسلق الجبل، واحذر البوابة والمائلة والأسود، كما فعل أخوك، ستجد بعدد بوابة صغيرة وفوقها، مقص. لا تمر إذا رأيت أن المقص مغلق ويامكانك أن تمر عندما ترى المقص مفتوحاً. ستجد عندما شجرة الألهان بكل أوراقها. تسلق الشجرة، واقطع أعلى غصن فيها. ازرعه في حديقتك، وستجد أنه سيمد جنوراً في أرض الحديقة.

صعد الشاب الجبل ووجد كل العلامات الملائمة فدخل. ثم تسلق الشجرة ومر من خلال أوراقها المازقة، ثم أخذ القصن العالي، وعاد إلى بيته مصحوباً بالألهان الغصن.

كان الملك مستاءً كل الاستياء، لأن الأخوة نكثوا بوعدهم للمرة الثانية، لكنه سرَّ السرور لسماع تلك الألحان، فدعاهم للمرة الثالثة. أرسلت الأختان المعجوز في الحال.

- هل أنت مسرورة من نصائحي؟ المياه الراقصة وشجرة الألحان، لا ينقصك الآن إلا الطائر الأخضر، وتكون كل محاسن الدنيا في حديقتك. عاد الشقيقان: أخوي المزيزين! من منكما يحضر لي الطائر الأخضر؟ - أنا، أجابها الأول ثم تطلق.

- أما هذه، فمضوية بالفعل - قال الناسك - لقد ذهب كثيرون إلى هناك ومازالوا هناك. إنك تعلم أنه يجب أن تذهب أولاً إلى قمة الجبل، ثم إنك تعرف كيف تدخل، لكن ستجد هذه المرة حديقة مليئة بتماثيل من المرمر الخالص. إنهم كانوا فرساناً نبلاء مثلك، وقد حاولوا الحصول على الطائر الأخضر. سترى أن هناك مئات من الطيور تحلق بين أشجار الحديقة. أما الطائر الأخضر، فذاك الذي يتكلم. سيكلمك؛ ولكن احذر! عليك ألا تجيب أبداً مهما قال وسأل.

وصل الفتى إلى الحديقة المليئة بالتماثيل والطيور. حط الطائر الأخضر على كتفه، وقال له:

- هل أتيت أيها الفارس؟ أو تظن أنه بإمكانك أخذي؟ إنك مخطئ، فخالتاك هما اللتان أرسلتاك لتموت هنا، بعد أن سوراً أمك داخل حفرة. وهي على قيد الحياة. - أُمي ملقاة وهي حية في حفرة؟ قال الفتى، وما إن لفظ هذا الكلام حتى تحجّر وأصبح تمثالاً.

كانت الأخت تنظر إلى الخاتم كل لحظة، وعندما رأت أن لون الحجر بدأ يميل إلى الزرقة صاحته النجدة، إنه يموت. فقفز الأخ الثاني على صهوة الجواد وانطلق. وصل الثاني إلى الحديقة، فقال له الطائر الأخضر: فأمسك ملقاة في حفرة وهي على قيد الحياة.

- ماذا؟ أُمي مسورة داخل حفرة وهي حية؟ صاح الفتى، فتحجّر وأصبح تمثالاً. راقبت الأخت خاتم أخيها الثاني، فرأت أنه ينقلب أسوداً لكنها لم تستسلم. بل ارتدت ملابس الفرسان، وأخذت قارورة صغيرة فيها مياه راقصة، وغصناً من شجرة الألحان، ثم جهزت أفضل الخيل، وانطلقت.

قال لها الناسك: افتحي عينيك! اسمعي وعي! إذا سمعت الطائر المتكلم يحدثك، فلا تجيبه بنت شفة، وعدني نفسك أنك ميتة لا محال عندما تنفوهين بحرف واحد. كل ما عليك فعله، هو أن تنزعي ريشةً من جناحه، بلليها بماء قارورة المياه الراقصة ثم رشي بذلك الماء كل التماثيل....

ما إن رأى الطائر الأخضر الفتاة، وهي بلباس الفرسان، حتى حطَّ على كتفها، وقال لها: - أنت أيضاً هنا؟ متصبحين الآن مثل أخويك؟ هل ترينهما؟ واحد...اثنان... وأنت الثالثة...أبوك في الحرب، وأمك حية؛ لكنها مسورة في الحفرة .. وخالتيك تضحكان في سرهما. تركته بهلني كما يشاء، فتحول ليكرر الكلمات نفسها في أذنها. لكنه لم يسارع في الطيران عندما أمسكت به الفتاة ونزعت ريشة من جناحه، ثم بللت الريشة بالمياه الراقصة، ومررت الريشة تحت أنف أخويها المتحجرين - فتحرك الأخوان وعانقاها. بعدها، فعلوا جميعاً الشيء نفسه مع التماثيل المتحجرة جميعها فكان لهم تبعٌ من السلاء الفرسان والبارونات والأمراء وأبناء الملوك. ثم شمموا الريشة للعماقة، فاستيقظت العماقة، وفعلوا الأمر ذاته مع الأسود، فاستيقظ الأسود. أما الطائر الأخضر، فحط على شجرة الألحان واستسلم لمن وضعه في القفص. ثم خرج الجميع في هوكب واحد من قصر قمة الجبل، فانفك السحر وغاب القصر.

عندما رأى أهل قصر الملك الحديقة، وفيها مياه راقصة وشجرة ألحان وطائر أخضر، والأخوة الثلاثة يحتفلون مع جمع غفير من الأمراء والبارونات، أغمى على الخاليتين، وقام الملك فدعا الجميع إلى الغداء.

لبوا الدعوة، ودخلت الأخت، وعلى كتفها الطائر الأخضر، وما إن جلس الجميع إلى المائدة، حتى قال الطائر الأخضر: بقي واحدة فتوقف الجميع.

قام الملك، فاستعرض كل نساء القصر، ليرى من هي تلك المتفنية؛ لكن الطائر الأخضر بقي يكرر ويكرر: بقي واحدة.

لم يعرف أحد بمن يمكن أن يأتيه، إلى أن تذكر البعض، وصاح: صاحب الجلالة! ألا يمكن أن تكون تلك هي الملكة المسورة حية في الحفرة؟! عندها أمر الملك بتهديم ما حول الملكة من بناء، وعندما خرجت، عانقها الجميع، وقامت البنت ذات النجمة على الجبين بتغسلها في شيء من المياه الراقصة، فعادت سليمة كما لو أنها لم تتعرض لمكروهم.

جلس الجميع إلى مائدة الغداء، جلست الملكة بملابس الملكة، وفي صدر المائدة، بينما بقي وجهها الأخنتين مصفرًا كأنهما خرجتا من القبر.

وكان الجميع يصد أن يأكلوا أول لقمة، عندما قال الطائر الأخضر: «لا تأكلوا إلا من طعام أنقره بمنقاري»؛ ذلك أن الأخنتين كانتا قد سممتا الطعام. وهكذا فإن المدعوين لم يأكلوا إلا من طعام نقره الطائر، فنجوا الجميع.

عندما قال الملك: لنسمع الآن ماذا يروي لنا الطائر الأخضر.

قفر الطائر الأخضر على المائدة، وتوقف أمام الملك وقال: ياملك، هؤلاء هم أولادك. فكشف الثلاثة عن رؤوسهم، فرأى الجميع أن شعرهم ذهبي، وأن هناك نجمة على جبين الفتاة. وتابع الطائر الأخضر كلامه، وروى القصة كلها.

عائق الملك أولاده، وطلب السماح من الملكة. ثم أمر بإحضار الأخنتين والمعجوز وقال للطائر الأخضر: «الآن وقد كشفت كل شيء عليك، أن تصدر الحكم».

فقال الطائر: «لأختين قميص من قار ومعطف من نار؛ أما المعجوز فترمى من النافذة».

وهذا ما صار، ثم عاش الملك والملكة والأولاد بسور ووثام. ■

قصص بلغارية

كتاب من بلغاريا

ت، علي أحمد ناصر^(*)

أقذار

توتنشو اندريف

كاتب وروائي بلغاري معروف من جيل السبعينات. حاز على جوائز أدبية عديدة.

اهتز زجاج النوافذ بقوة بسبب الضجيج العالي والمتصاعد، وتصادمت الكؤوس على الطاولة فاستيقظ مدهوراً.

قرع أحدهم بإلحاح شديد على بوابة الدار، وناداه باسمه، فنهض عاري الصدر، وخرج حافي القدمين. قرب السور الخشبي كان البلدوزر يزار بمناد، تتقدمه شفرته

(*) مهتمس، عضو اتحاد كتاب الانترنت العرب، يكتب القصة، وترجم عن اللغتين البلغارية والانجليزية، نشر في قصة القصيرة مجموعات: كثة أبي غسلي، سكرتيرة، وماري. وفي الشعر صدر له بالبلغارية ديوان "كلمات من صبور دمشق"، وترجم رواية المطمة أويشي (ثلاثا عشر زوجاً من الحيون) البولندية عن اللغة البلغارية. وعن الانجليزية ترجم كتاب (في فضاء الصمت)، وخصصاً للأطفال في مجموعتي سر الهارب من البوليس، وسميرة الصغيرة.

الضخمة. ومن كينه ظهر وجه السائق الذهني النعسان. أما المختار إيليا فقد كان ما يزال يقرع خشب البوابة بمكازه الدقيق.

اختفت كف العم سابي تحت سترته مفتوحة الأزوار، وبدأ يفرك جسمه لا شعورياً؛ إذ لم يكن هناك ما يهرشه، ربما كان السبب القشعريرة الناتجة عن لسعات برودة الفجر الواخزة.

نظر نحو الجهة التي تحاول فيها الشمس فتح جفنيها المحمرين، وجرى بحذر على درجات السلم الحجري الباردة، تمطى متائباً عند البوابة الخارجية، وتساءل بضجر: «ما هذا؟ لماذا يزعمون الناس في الصباح الباكر هكذا؟»
- سوف نقتلع شجرة الدردار.

أعلن المختار قراره، وهو يشير بمكازه اللامع نحو الشجرة الضخمة أمام البوابة الخشبية لدار العم سابي.

نظر العم سابي نحو شجرة الدردار الضخمة. ساقها المتصبية باستقامة، المغطاة بقشرة بنية مجمعة، الأغصان الساقة وارقة الظلال، جميعها بدت بسكونها العميق وكأنها مذبذبة. ومن أعلى الشجرة صمقت بجناحيها يمامة بغضب، وطارت بعيداً عن عشا أعلى الشجرة.

كان العم سابي يعلم أنهم سيقتلون ذات يوم لذلك كان يقف عند عودته من الحقل كل يوم تحت أعصانها ويحدق، غير مصدق، بجذعها المنتصب كي يتأكد من بقائها، ثم يبتسم ويلوح بيده محيياً، قبل أن يدخل داره.

كان يستيقظ كل صباح على صوت تغريد عزيز عليه لذكر الشحورور، الذي اعتاد إعادة بناء عشه كل عام فيها، وكان ينتظر قدومه مطلع كل ربيع، حين يصدح بقوة جنونية ليوقظه، عندها ينزع عنه لحافه الملفت به، ويراه عبر النافذة على الأغصان المتدلية، فيبتسم ويخرج لاستقباله برجليه المتخشبتين من الصقيع.

«كنت أعلم أنهم سيقتلون...»

- إنه قرار يا عم سابي.

أيقظه من ذهوله صوت المختار.

- ومن صاحب القرار؟ الشجرة شجرتي!

- صرخ العم سابي بغضب.

- إنها مريضة، مصابة بمرض هولندي، انتظر، تعال وانظر..

وأشار المختار بمكازه نحو غصن يابس، ثم تابع:

- لقد أمروا باستئصالها!

وجم العم سابي. فقد كانت الشجرة شاهداً على أفراحه وأتراحه. كما كان قد اعتاد عند شعوره بالوحدة المضنية الجلوس عند ساقها القوية، كي يصغي لحفيف أوراقها. كان ذلك الحفيف الأمر الوحيد الذي يعيد إلى الورا الكثير من صفحات الذكريات في حياته.

قبل كل شيء، كان ذاك الطفل الحافي القدمين يجمع التراب الساخن، ويوزعه كومات صغيرة براحيته حول ساق الشجرة. إنه هو. في ذلك الوقت ولدت أغلى الذكريات ذكرى «يوم غيورغي»^١ حيث تجمع سكان الحي جميعاً هنا. ربطوا أرجوحة مشدودة بحبلين متينين إلى أغلظ غصن في الشجرة، وبدؤوا يتأرجحون. وكان الفتیان يوخزون سيقان الصابا بحواف الأوراق الإبرية، فيصرخن ويضحكن ويغنين. لم يكن صراخهن بسبب الألم بل من الفرح، ولأنهن، أيضاً، كن يردن لهذه اللعبة أن لا تنتهي. وكانت حبال الأرجوحة تدور وتنتقل نحو السماء العالية.

بعد زمن، كانت هناك أرجوحة أيضاً، كانت هذه المرة من أجل ستانتشو. وقد ربطت على الغصن نفسه. وكان ستانتشو يتأرجح لاهياً ويركل الهواء برجليه الحافيتين، ويصرخ بفرح غامر، وهو يظن أنه يستطيع الطيران للوصول إلى الأوراق الصاخبة في الأعلى. في حين كان مع والدته يوزعان العبدان اليابسة على سور الدار، والعرق المالح يغطي وجهيهما.

في الصفحة التالية... الصفحة التي ربما لا يريد تصفحها.. يتحول همس الجذع إلى دوي..

كان ذلك عندما عاد ستانتشو من صوفيا، وقال إنه ببساطة عاد كي يمكث ليوم أو يومين فقط. لقد فهم الوالد حالته، ولم يرد الإلحاح بالأستلة عن أسباب عودته المفاجئة، قريباً سيصبح مهندساً، ماذا يستطيع تفكير قروي بسيط مثله أن يقدم له! فخرج عند الظهيرة يتجول في القرية عله يشم رائحة خبر ما عن أمر ابنه. لكن، وقبل أن يعبر الجسر الخشبي الصغير فوق النهر الذي يسقي القرية ويقسمها إلى حينين، لاحظ نشاطاً غير عادي أمام المبنى الحكومي، حيث ظهرت بعض القبعات الزرقاء. توقف يراقب حركة رجال الشرطة وهم يعبرون النهر الصغير بسرعة نحو الشارع المقابل، بعد قليل سمع طلقات نارية تلاها صراخ وعويل عال يصدر من

هناك، والناس يركضون تجاه حارته، فركض ليري ما يحدث في حيه، شعر بحدس غريب يحثه على التوجه نحو البيت عندما وصل، كان يلهث بصعوبة بالغة، وجد داره تعج برجال الشرطة، ومن الغصن الأكبر لشجرة الدردار التي اعتاد ربط أرجوحة الأولاد عليه، كان ولده ستانتشو يتدلى مشوقاً تجمد كحجر، وبدأ مصموقاً قبالة البوابة، وهو يحلق في ابنة بعينين لا ترفان. لم يستطع الصراخ وقتذاك أو التحرك من مكانه.

يتذكر العم سابي دوماً هذه الأشياء عندما يريح ظهره إلى جذع الشجرة المنتصب..

اعتاد شبان القرية القدوم في مثل ذلك اليوم من كل سنة، يحملون إكليلاً كبيراً من الزهور، يضعونه على ساق الشجرة، ثم يتجمعون حول العجوز، يرجونه أن يحدثهم عن ستانتشو. يقولون، ينصتون، ثم يغادرون أما العم سابي فيستمر جالساً يمسح بيديه بلطف على الأوراق الطرية لأزهار الإكليل ووروده حتى وقت متأخر من الليل، عندما يطفى الندى برطوبته على شاربيه المصفرين.

كان يصغي ذلك اليوم لحفيف أوراق الشجرة، ويرجو أن لا يتصفح أوراق الماضي.

قبل عامين، في ذلك الربيع الجليدي، لاحظ تأخر ازدهار شجرة الدردار، في حين كانت تبكر بتساقط أوراقها في الخريف.

سألها:

.. ما بك يا أختاه؟

لكن الشجرة لم تجبه. وشيناً فشيناً بدأت أغصانها العارية ترتجف وتثن، كأن عارضاً ثقيلاً يؤلمها.

.. وأنا أيضاً أشعر بشيء يعصر قلبي، شخنا يا أختاه شخنا.

كان يتحدث مع الشجرة..

في الربيع التالي لم تتم الأغصان العلوية للشجرة؛ بل يبست!

تابع العم سابي كلامه:

.. هكنا إذن! عاجلاً أم آجلاً سيسبق أحداً الآخر، مفادراً هذا العالم. لكن الدردار

يموت صامتاً، من دون أن تعلم سبب موته، من دون أن تعرف مرضه. ها هم يقولون الآن أن المرض الهولندي هذا لا شفاء منه. يبدو أنه كالسرطان عند الإنسان.

- لا يهم يا عم سابي.
- أجابه المختار، وتابع موجهاً كلامه إلى سائق البلدوزر:
- هيا أيها الشاب هيا!
تحرك الشاب بخفة، ربط طرف سلسلة فولاذية حول ساق الشجرة الضخمة، بينما ثبت الطرف الآخر بحلقة البلدوزر.
تجمد العم سابي في مكانه. إنه نوع من الشنق، إنها تشبه عملية الشنق التي...
- توقف! ماذا تفعل؟ هذا مستحيل! أنا لا أسمع...
زأر البلدوزر بصوت عالٍ، وتحرك مبتعداً، فاستقامت السلسلة الفولاذية، أصبحت مشدودة، أنت جذور الشجرة بصوت عالٍ، تقطعت أوصالها، وانفصلت عن بعضها بعضاً متكسرة، إنهم يحطمونها! تصدعت الشجرة اليابسة، طلبت النجدة. شيء ما يتقطع في صدر العم سابي أيضاً. اليمامة تطير مرعوبة، وتحط أحياناً على طرف النافذة، ورأسها الرمادي يدور وهي تحقق مستكبرة في كل الاتجاهات...
بعد أيام قليلة، خلق رفٌ من **طيور اليمام فوق المكاد الفارغ** للشجرة، حلقوا في أنار جنزير البلدوزر في الأرض الحالية، أصدروا أصواتاً عريية وعالية ومدعورة، ثم طاروا بعيداً إلى مكان مجهول.
(*) ((يوم غيورغي: لكل اسم قديس يوم في السنة يحتفل فيه من يحملون هذا الاسم. المترجم))

السيدة ونجار الموييليا

فيكتوريا بلاغويفا

- كاتبة بلغارية مواليد مدينة صوفيا 1972، خريجة جامعة صوفيا، كلية الآداب
اختصاص: أدب تشيكي، تعمل مترجمة وباحثة في شؤون المكتبات.

وصل نجار الموييليا في الموعد المحدد، وكانت السيدة قد ناقشت مع زوارها
التغييرات التي تنوي القيام بها في غرفتي الضيوف والنوم.

دعته للجلوس على كرسي وثير، وتركت وجهها يشع حزنه في فضاء الغرفة باحترافية متقنة.

شعر براحة كبيرة في مقعده، ورأى أمامه ربيعاً طالما انتظره.
تمت دعوته بشكل غير متوقع، مع ذلك أحس أنه سيصبح نجاراً شخصياً لمويليا هذا البيت.

تميز نهار اليوم بما حمل من خير فائض لمشاعره الدفينة. النافذة المفتوحة أمامه جمعت المنظر من الخارج وانتظرت تعب الريح.

بنت السيدة - لبة الحديث - كبريائها من نور الشمس القوي، وانتشحت بأسى الكآبة، لكي تحجب حيرتها عن الواشين.

أرادت تفصيل أريكة كبيرة وجديدة بمواصفات خاصة لوناً ومقاسات. وقالت إنها ستضعها في بهو المنزل، كي يجلس عليها الضيوف واحداً بعد الآخر. خاصة أيام الأحاد عندما يكثر الزائرون؛ أما باقي أيام الأسبوع، فكانت تقضيها في غرفة النوم حيث لا تخاطر كراهية السهر بالدخول لتزعجها.

نُحتت أيامها يوماً إثر يوم، وعاشت في انتظار تغيير مفاجئ وبسيط يدخل بعض حماسة إلى حياتها الرتيبة.

لا تتوقع استقبال أحد اليوم سوى نجار المويليا، مع ذلك؛ فقد أثرت الصمت لتترك المجال للريح العاتية في الخارج، كي تحكي هم الخريف.

يجب أن تكون الأريكة جاهزة بأسرع وقت ممكن، قبل موعد زيارة الطبيب النفسي، الذي يأتي شهرياً مرة واحدة، في يوم جمعة، اليوم الذي يفضل على باقي أيام الأسبوع.

دعت النجار إلى احتساء الشاي، كي تناقش معه بعض التفاصيل الضرورية.
يجب أن تكون الأريكة حمراء اللون، تستطيع تحريكها على عجلات صغيرة،

وأن تكون من جلد طبيعي فاخر، وعليها بعض الوسائد البسيطة لتزيدها جمالاً.

أكثرت السيدة من رغباتها، لعلها تكسب رضا الطبيب النفسي الذي سيجلس على الأريكة يوم الجمعة القادم، في الوقت الذي تتحدث فيه عن نفسها. وحتى ذلك الحين، عليها أن تهتم أيضاً بتسجيل أفكارها كالعادة في سجل ملاحظات صغير.

كانت قد جمعت في أحد الأدرج الواسعة سجلات وجدها التي تصرخ باستمرار بصوت مكوم في وجه الخشب المصقول حولها، مطالبة إياه بحبس كل هذا العالم المبهم داخله.

كتب النجار مواصفات الأريكة في دفتره، ثم احتسى باقي الشاي، وجاء وقت مغادرته، فرافقته السيدة بكل مودة إلى الباب، وبعد أن اتفقا على اللقاء قريباً، فتحت باب الشقة، فتسرب تيار هواء بارد عبر المنزل، تنفس البيت على إثره الصعداء. أصبحت الأريكة جاهزة قبل نهاية الأسبوع. جمعت البهو بشكل ملفته وصار كل من يمر بها يرمي عليها نظرة تعبه.

ولدت الأريكة مشاعر حنان جياشة لدى السيدة، فأولتها اهتمامها الفائق، خاصة بعد أن شعرت بشيء ما يلح عليها كي تضعها في مكان آخر، يليق بقطعة موبيليا فاخرة مثلها. لذلك، وقيبيل موعد اللقاء مع الطبيب، أمرت بنقل الأريكة إلى غرفة الضيوف، قرب النافذة. هناك دخلت أشعة الخريف فوراً، واستلقت عليها، ورمت سحابة قلقة حنينها على إحدى الوسائد.

وجاءت ساعة شتاء تدق الأرض مرحلها بقوة، فردد الصدى ادعاءها، واستدعى الجلد الأحمر الدافئ تعب جميع ساعات القبلونة. جلس الطبيب على الأريكة، فشمع بالراحة واستطاع حل لغز الغسق، قبل أن يطرح كعادته أسئلته التقليدية.

جلست السيدة قبالة، لكن تشاؤماً ما عكّر في لحظات الاعتراف مزاجها. وهي التي تعرف يقيناً وجوب التغلب على ضجيج رأسها. إشارات وقوف حمراء، تنذر بالخطر، تتراكم في تقرح مزمن لأشعة الغروب المتلاشية.

يأتي الطبيب النفسي عادة بعد الغروب، بعد سؤال أطفائه نهاية نهار مشبع بالمواقف.

بين السيدة والطبيب وقفت مرتجفة الشخصية المهزوزة للشمعة. وفي اللحظة التي أصممت بها السيدة بوحاً قظيماً، قرع جرس البيت، ودخل نجار الموبيليا الغرفة وهو يقول إنه نسي هنا شيئاً مهماً جداً، كان يادي الاضطراب والحنور. دعت السيدة إلى الجلوس على الأريكة. أما هو، رغم توتره الظاهر جلياً، فقد أبدى جليل احترامه للجو الرسمي الذي وجد نفسه فيه.

رفض بشدة الجلوس على الأريكة. فظهرت من خلال العتمة الخفيفة ملامح لفرز ما.

لم تعترض السيدة أبداً على وجود هذا الدخيل الطارئ ولم تعباً لعرض مشاكلها المتنامية أمامه. تلك المشاكل التي بدأت تتساقط على ضوء الشمعة في جيب المساء. بعد عودته إلى منزله بعد ظهر ذلك اليوم، استحم نجار الموييليا، ثم استلقى على أريكة طويلة في غرفة الجلوس. كان المصباح ينتظر الظلام بنبرة صماء. والستائر تنصنع منظر المنتزه وغابة الصنوبر الصغيرة في الخارج. وعلى الطاولة الصغيرة كتاب يشتمُّ الوحلة. بقي شيء واحد مفقوداً

أحسن نجار الموييليا بمجزأ أطراف أصابع قدميه عن تحسس جلد المسند الجانبي الآخر للأريكة الطويلة. لم يفهم السبب! هل فقد...! أحسن أن يديه قد شلتا أيضاً. وأنه سقط كجثة حية في عمق مكيدة ما بعد الظهر حاول النوم لكن الكرى أبى القدوم، فصهر واقع ما يجري في غربال فكر مستدير، وحرب تناول بعض الطعام، لكن اللقمة توقفت في حلقه كلفاصلة. وأخيراً أراد قراءة قصيدة ما من الكتاب، لكن بؤبؤه فقراً فقزات خماسية فوق استعارات سامة عطرة الرائحة.

شغل جهاز التلفاز، فسمع المديعة تعلن إبداع ما بعد الظهيرة في ثقب الدعايات. تمكن من عشق الريح، لكن عرصه الذي لعبه معها سحب أوتار طائرته الورقية فهربت منه وهي تحمل...

تسلق نحو القمة، فكان السباق إليها، وهناك وجد نفسه أمام السيدة؛ حيث الأريكة التي تخفي بين زغب ثناياها والوسادة روحه المفقودة.

أمام الأريكة فقد قدرته على التفكير، أحسن بروحه تتململ تحت جسد الطبيب المستريح على الأريكة. إنه يهرسها، فهل يستطيع إعادة تأهيلها يوماً؟ وكيف سمح لنفسه بالجلوس عليها؟

إنها مشكلة عويصة أن يضع النجار روحه في الأرائك التي يصنع، ليأتي الزبائن ويجلسون عليها. لو تم ذلك حقاً مع كل ما صنع، لما استطاع التنفس الآن. - أ.

تأوه الطبيب فجأة ونهض فجأة.

لم تفاجأ السيدة؛ وبدأ شعور بالهدوء يكسو نجار الموييليا. أما روحه فقد خرجت من ثنايا الأريكة، ورفقت بدلال وشموخ وسودد مظهره نفسها للجميع.

إيغون والصمت

إيمانويل فيدينسكي

مواليد مدينة فيدين 1978 / متخصص من جامعة القديس كليمنت أوخريدسكي - صوفيا بالبلغاريات والألمانيات، حائز على جائزة القصة القصيرة في مسابقة باشكو سوغاروف 2004.

صدر له: خراطم الهزيمة - مجموعة قصصية - 2005، ورواية "أماكن من أجل التنفس" 2008، يعمل منذ 2008 مديراً للقسم البلغاري في التلفزيون الألماني. في بون.

يكشف إيغون، ابن الثمانية عشرة، ذات صيف سر الحركة بلا صوت.

يتعود الرجوع مكرراً من المدرسة. جدته مستلقية في الطابق العلوي لقيلوله ما بعد الظهر، وبينما يجلس، ويده كأس الليمونادة، ليترجع من تعب السفر في حافلة المدرسة القديمة على الطريق الترابية الوعرة، يقع نظره على نافذة الصغيرة العلوية لبنت الجيران المقابل في الجهة الأخرى من الشارع إنها نافذة حمام آل بيرغريوف، الذي تستحم فيه يومياً في مثل هذا الوقت استهم الكرى لبدا.

لم يكن سحر تخيلاته التي ترسم أجزاء جسد ليندا غير المرئية، تفوق شدة افتتانه في تفسير حركاتها التي لا تصدر أي صوت. المسافة بعيدة جداً، والنافذة مغلقة، ولا يتمكن إيغون من سماع شيء.

- نقية كلحن جميل تلك الحركات..

- يقول إيغون، وهو يحتسي قليلاً من الليمونادة، ويتابع:

- الهدوء الذي لا يقتل لا خوف منه، إنها تتحرك بصمت.

حتى انتهاء العام الدراسي، وخلال العطلة الصيفية كلها، يستمر في مراقبة ليندا المستحمة. سيشرّب الليمونادة، وستغمره السعادة والهدوء. سيذوق ذلك حتى اللحظة التي لن يفاجئ فيها والده ذات عصر في شهر آب، عندما يعود مبكراً من عمله،

سيدخل الوالد ويلاحظ نظرات ابنه الحاملة، سيتبع تلك النظرات حتى النافذة العلوية الصغيرة لمنزل الجيران المقابل في الجانب الآخر من شارع القرية. سيخرج الأب متعمداً الهدوء، لكن الابن يسمع صوتاً ما ينتزعه من تخيلاته.

سيبقى ألكسندر الموضوع بلا تعليق، ولن يحدث به أحداً، ولن يتابع تطورات. وعندما يعود مرة أخرى مبكراً من عمله، سيصدر متعمداً صخباً ماء، ليعطي الوقت اللازم لابنه، ليتذكر نفسه، ويخرج من لوعيه.

يخطئ الأب في ظنه، لأن فتاة الجنس عند ابنه قد تحولت إلى إحساس غامر بالهدوء، يرسمه جسد بلا صوت، وشهوة حركة جسد ساكنة.

سيلتقي بها في لايزغ بعد ثماني عشرة سنة في معرض فني له. سيعرفها من حركات جسدها الهادئة والمنموجة التي سحرت في طفولته. لا تأثير للضجيج المحيط الآن، لأنه سوف يمثل الصمت اللطيف الذي يلف تلك الحركات.

ستتسم له ليندا من طرف المعرض البعيد، وسهران عر الزمن طوال المساء، ولأن المعرض يبقى مكتظاً بالزوار، يقرر في النهاية التقدم إليها، ودعوتها لتناول طعام العشاء معه.

- كنت تشاهدني أستحم؟! لا أستطيع تصديق ذلك!

- في الحقيقة لم أرك جيداً، لا يمكن رؤية الكثير من نافذة صغيرة، كان يشغلني أمر رفاذ الماء عليك، الذي لا يصلني صوته! مع ذلك كان الأمر مسلياً.

- لم يخطر لي أبداً أنه يمكن رؤية شيء من الخارج. كلنا كنا نستحم هكذا، حتى جدتي.

- إنها ثقة الحياة الريفية.

- آ... نعم.

ستضحك ليندا، وتشع عيناها بوميض خاص خلف زجاج كأس النبيذ الأحمر. وتتابع:

- لم تتغير هذه الأشياء حتى الآن.

- تريدن القول إنك ستستحمين عند عودتك خلف تلك النافذة المكشوفة أيضاً؟
قولي متى، وسأذهب فوراً إلى القرية.

سيضحك الاثنان، وسيشعر إيفون على غير العادة بالتححرر من لعبة الشهوة تلك.

تزيده ليندا ست سنوات، وفي هذه اللحظة من حياتها تضع زواجاً فاشلاً خلفها.

في الثانية والأربعين ستزوج من رجل يصغرها بكثير. إنه صحفي حمر سينتحرر بعد ثلاثة أعوام من الزواج بجرعة زائدة من الدواء. وستنتقل ليندا للعيش في البيت الذي قضت فيه طفولتها، والشاغر بعد وفاة والديها. وستعمل فيه عبر الإنترنت وهكذا مع الوقت لن يتسنى لها مغادرته، كي تتحول إلى الشكل الأسطوري في مخيلة أطفال القرية، الذي يصف عحائر القرية للوحيدن بعدم دس أنوفهم في ما لا يعنيههم.

لكن ليندا ما تزال في السادسة والثلاثين، امرأة حفابة وحزينة قليلاً. صحفية تعمل لمجلتين شهرين وأبوعية وطبة واسعة الانتشار. شربان ثلاث زجاجات من النبيذ، وبالكاد يريدان انتظار سيارة تاكسي تقودهما إلى بيت إيفون، كي يقظا نفسيهما الواحد فوق الآخر بقوة ذكريات الطفولة المندفعة، وبثقل الوحلة التي يعيشها كلاهما.

سيبقى إيفون في لايبزغ من أجل ليندا، وسيمدد فترة مكوثه عن المدة المحددة وفق خطته السابقة. وسوف تشبع علاقتهما بتقارب جسديهما وبأحاديثهما خارجاً في المطاعم. سيتنزهان كل مساء، وسيحكيان عن كل شيء، سيزوران المعارض الفنية والمتاحف، وسيمران من حين لآخر بمعرضه للأطمشان على مجرياته، بعد ذلك سيعودان للحب طويلاً في شقتها، ولاحتساء الشراب حتى الثمالة.

سريعاً سيدفع إيفون الثمن. فليندا مدمنة مخدرات! وعندما يحاول مناقشة هذا الموضوع معها تنقلب عباراتها وتصبح نارية، ويتقلص وجهها فيصبح كالوتر المشدود، ومن الشفتين اللتين منحتاه أعذب الكلمات والنغمات، تنطلق بعد قليل همهمة غير مفهومة.

سيعود إيفون ذات مساء خريفي وفق موعد بينهما ليصطحبها لتناول العشاء خارجاً، ليفاجأ بها مستلقية على جانبها من دون حراك، والزبد يغطي فمها، وعيناها نصف مغمضتين على نظرة جامدة. سيأخذ الكاميرا ليلتقط لها صورة قبل الاتصال بسيارة الإسعاف.

هنا ستنتهي قصتهما، سيتلف فيما بعد تلك الصور غير الشرعية للبشدا نصف العارية ونصف الميتة، لأنه يعرف أن الموت هتوء وصمت. ■



يوجين يونيسكو يبحث عن الصور الأولى

ت: نبيل أبو صعب

أبحث في ذاكرتي عن الصور الأولى لأبي.
أرى ألواناً داكنة. كان عمري عامين، كما أعتقد بحر في قطار. أمي تجلس إلى
جوارتي، تلف شعرها لفة كبيرة أبي يجلس قبالي، قرب السافنة. لا أرى وجهه، أرى
الكتفين، أرى سترة.
فجأة، النفق.
أصرخ.

•

حينما كانت ابنتي تبلغ العامين - في شارع كلود- تيراس- قطعنا، أحد الأيام،
الرواق الطويل لكي نصل إلى الداخل، إلى غرفة ريجين والتي كانت مريضة، والتي
كانت ابنتي تحبها حباً جماً. كانت ريجين طريحة السرير. أحمل ابنتي بين ذراعي.
كنا نتحدث، من فسحة الباب، إلى ريجين المستلقية. تمنينا لها نوماً هانئاً. ثم أطفأت
النور قبل أن نغادر. وغرقت ريجين والغرفة كلها، في العتمة. طفقت طفلي تصرخ
رعباً، كما لو أن ريجين والسرير وقطع الأثاث قد ضاعوا في العدم.

•

ربما بعد مشهد القطار بوقت قصير جداً: في باريس، أو في الضاحية القريية، وعلى الأرجح في الضاحية القريية، لأنني أعتقد أنني استطعت حصر مكان الذكرى. كان ذلك في ليلة صيف. سماء مكتظة بالنجوم. هو، الذي كان طويلاً، يمشي وقد حملني بين ذراعيه. ثمة أشخاص من حولنا. أبي يتحدث إليهم. أمي كانت حاضره، أعرف ذلك، لا أراها. في هذه الذكرى أيضاً، لا أرى وجهه. أنظر من فوق كتفه. نمشي لمدة طويلة، كما يبدو لي، مدة طويلة، نحاذي سوراً. السماء مكتظة بالنجوم.

•

غرفة معتمة. المصباح السحري. شخص ما (أبي أو أمي) يجلسني وحيداً فوق منضدة صغيرة، أقرب إلى الشاة. خلفي، أشخاص كبار رب المنزل، وهو سيد فو لحية سوداء طويلة، يبدل الصور. هل كان ثمة أطفال صغار آخرون إلى جانبي، فوق مناضد صغيرة أخرى؟ يبدو لي أن الأمر كذلك. أرى جيداً إحدى الصور المعروضة: صبي صغير يجلس إلى طاولة، فوق الطاولة، ثمة قط كبير منتفش تماماً، ذيله في الهواء.

تستبدل الصورة، فأهتف: «بعداً...» شيء من الدهشة فيما حولي. فهل كانت هذه هي الكلمة الأولى التي أنطقها؟

•

ضوء غامر، ألوان ثرة. صباح أحد أيام الصيف. أنا في السوق مع أبي. الكثير من الخضرة، خضار ورقية من دون شك، وربما كراث. ما زلت لا أرى وجهه، فأنا صغير جداً. أسير إلى جانبه. إنه طويل جداً. يرتدي ثياباً داكنة. لا أدري إن كنت أتذكر أنه سوق مسقوف أو شبه مسقوف، أم أنني أتخيل ذلك.

كان الضوء ساطعاً جداً، وفي الوقت ذاته مخففاً بشيء ما كما لو كان شبكاً. ربما كان أيضاً أن الضوء يتسرب عبر أوراق الأشجار. أسأله بخصوص بعض الرجال الكبار المرتدين سترات خضراء الذين أخافوني كثيراً. أدله عليهم بإصبعي.

من المؤكد أنهم يبدون لي جميعاً كباراً جداً لأنني صغير جداً. ولأنني صغير جداً فلا أرى إلا البنطلونات وأطراف السترات.

ثم امرأة سمينة جداً بالقرب من عربة يدوية صغيرة محملة بالخضار والبقوليات: هل أتذكرها أو أنني أتخيل ذلك؟ أعتقد على الأرجح أن ذلك ذكرى حقاً.

ثم، يأخذني ثانية بين ذراعيه، مازلتنا في السوق. نمرّ عبر أمكنة مكتظة دائماً بالظل وبالضوء. أرفع، لا ريبه عيني: أتذكر في الواقع كثرة الأوراق الخضراء... دائماً هذا الضوء الذي يحده الظل، والذي يرتاح فوقه الظل، هذا الضوء، هذا الظل، هذه الطراوة، هذه الحرارة، مازلت أشير بإصبعي، أسأله وهو يشرح لي طوال الوقت. لا أتذكر نبرة صوته. لا، لا أسمعه. لكن في هذه المرة، أرى وجهه، وكثفاً من الواضح أنه يحملني بين ذراعيه، أنا على ارتفاع وجه أبي، إنه يعتمر قبعة مستديرة ومتنفخة.

إن هذا لابد أن يكون قد حدث في ألفور، أو في مساكن - ألفور.

مساكن - ألفور مثلاً...

أكان ذلك في اليوم ذاته، عند الظهر؟ نحن في المنزل، الردهات مغلقة، الرطوبة تعبق في الداخل. طاولة مربعة، المفروش أبيض. إنه الضوء ذاته، والظل ذاته كما في الصورة السابقة. وكما سبق الحرارة ذاتها والرطوبة ذاتها. هذا ما يجعلني أعتقد أنه لابد أن يكون اليوم ذاته. ثم الردهات التي تسرب الضوء. هذه الغرفة ذات الجدران البيضاء.

البيت ذاته. أكان عمري ثلاثة أعوام، أربعة؟ كان أبي هناك. وكانت أمي أيضاً معنا. إنها مرحلة. كنا، أنا وأختي الصغيرة نركض عاريين تماماً في أرجاء البيت. لابد أن الشقة كانت من غرفتين، لأننا كنا نركض عاريين من غرفة إلى أخرى. ثم الباب بين الغرفتين، وبين النافذتين. هو وأمي ما زالا يجلسان إلى المائدة. التحلاية. كرز.

ثمة قرطان من الكرز في أفندي أختي. علّق لي مثلهما أنا أيضاً. يخيل إليّ أنني كنت جاثياً بالقرب من أختي التي كانت تجلس فوق كرسي صغير. أكلت نصيبي كله من الكرز. تمنّيتني أختي وهي تلعب بعضاً من كرزاتها. واحدة ثم واحدة، أمي، شابة، ذات عيتين سودوين، ضحكته كانت فوق عينيها، كانت تضحك معنا. المحم، هو، جانباً، أو يخيل إليّ أنه كان هناك، أحسُّ به، كما لو كان ظلاً، عالياً. كان ينظر إلينا نلعب نحن الاثنين. نشعر أننا تلقى التشجيع في لعبتنا، نلعب اللعبة بطريقة أخرى، لأجلهما. وقد بالغنا كثيراً. نهار هادئ، نهار سعيد، كلنا كنا سعداء.

•

إنه بيت آخر. فقد كما نرحل من بيت إلى بيت غالباً. ففي ذلك الزمن، كان الأمر سهلاً. أكان ذلك قبل السكر في الفور أم بعده؟ إنه منزل شارع لامدام القريب جداً من شارع سـفـر. ما زال البيت قائماً حتى الآن. إلى اليسار، صعوداً من شارع سـفـر، الثاني أو الثالث كما أعتقد. أتُعرف إليه بسهولة. الباحة الواسعة المبلطة. كانوا يرسلونني لألعب في تلك الباحة. بعد ذلك، إلى اليسار، الدرج المعتم، الضيق. أتذكر الارتحال أو السكن. الحرائن المقولة ترحم الدرج. كانوا قد وضعوني في الباحة، فقط، كي لا أعرف سير الأشخاص الكبار، كي لا أزيد العرقلة أكثر. معتماً جداً كان هذا المنزل، مكفهر جداً، قلرة جداً، تلك الشقة. دائماً: غرفتان، المدخل، غرفة إلى اليمين، غرفة إلى اليسار، أكان في المواجهة الباب المؤدي إلى المطبخ؟ أم إلى المرحاض، أم إلى غرفة الحمام. أم إلى غرفة الحمام - المطبخ - المرحاض؟ في الغرفة، التي إلى اليسار، أجد نفسي. يجلسني فوق منضلة صغيرة، يرفعني والمنضلة الصغيرة، أو ربما والكرسي. يضعني فوق الطاولة جاثماً فوق الكرسي، الجاثمة فوق الطاولة.

لدي تطبايح بأني على ارتفاع مثير للدوران. أمي وأختي غابتان. لم يكن هناك إلا أبي وأنا. ضوء شاحب في البيت. نعم، بل كان معتماً، زوايا من العتمة، جدران، أثاث، غارقة بالسواد تقريباً فوق هذه الصورة الذهنية. إنه لأمر مثير، فالذكريات تغرق في الدكّة كما اللوحات الفنية!

مع ذلك، فقد كانت الغرفة مظلمة بالتأكيد، أكان ذلك نهراً خريفاً؟ أكانت النافذة تطل على باحة البناء الذي ما زال موجوداً حتى الآن، مع باحته الداخلية والتي أمر قريباً منها بين حين وآخر؟ أم ربما كانت النافذة تطل على إحدى الجهات الأصلية غير المناسبة لبعض الشيء للإضاءة الصباحية؟

لأن ذلك لا بد أن يكون في الصباح.
إنه قرب النافذة، بالأحرى إلى يساري، بسروال داخلي طويل، وكان يتنعل حذاءً أسود ويضع مشلات جوارب. يحمل بيده موس حلقة كبير.
يخلق ذقنه أمام المرأة، ثم يتنقل: لا ريب أنه يتجه نحو المفصلة، لينظف شفرة موساه.

تتأاور. أوجه له أسئلة من دون انقطاع. كم وددت لو أتذكر هذه الأسئلة! يجيبه
يشرح.
لا أتذكر نبرة صوته، لا أسمع... ألا تتحدث عن الأطفال الصغار الذين لعب معهم؟

ستان تولماني. تتلفان: تاب وطاحنة، إحساس مؤلم. أنظر في المرأة: بدأ النخر فيهما، هذا شيء مؤكد، أمر محزون.
شعور بأن تفككي قد بدأ. لم يكن يتقصني سوى هذا. ينبغي أن أتدبر نقوداً لأجل طبيب الأسنان. ينبغي منع النخر من التزايد. سن نذهب ثم أخرى. خصلة من الشعر ثم أخرى. ثم أضفر، سلامة، إصبع، اليد... شيئاً فشيئاً، شيئاً فشيئاً نتلاشى، نتفكك، نلوب. ما يبقى، بالمجرفة يجمعونه، ثم يرمونه بين التفافات. فهل سيأتي أحدهم لالتقاطنا، لتجميعنا ثانية؟

يبدو لي، يبدو لي أن صور القرية والطاحونة تُمحي شيئاً فشيئاً، أو تدريجياً تنطوي، أو بالأصح، أنها تبهت أكثر فأكثر، تزداد ذبولاً، تجفُّ كما أوراق الشجر في الخريف.

كم يصعب العفو عن الأعداء. وكيف لا نكرمهم؟ ومع ذلك فإن الشار لا يشفي الغليل ولا يعوض، بماذا سيفيد بعد أن يكون الألم قد وقع؟ الألم يبقى، ومعه يجب أن نعيش.

في اللحظة الأخيرة تماماً، حينما سيبدو لنا أن كل شيء قد ضاع، وأننا ربما سنهرب، فإننا سنسمو، وسنتصهر.

•
المح، هو، يفرك بدن أختي بفرشاة، وقد شمر كميّ.
أختي في حوض الغسيل المعدني، في الماء الداكن.

•
المنزل الآخر. منزل ألفور أو مساكن - ألفور. على الأرض، قرب الجدار الأصفر الفاتح، فوق بطانية. أخي الصغير ميرسيا، الذي مات نتيجة لإصابته بالتهاب السحايا بعمر ثمانية عشر شهراً كان الطقس حاراً. لأنه لم يكن يرتدي إلا قميصاً قصيراً. إنها الذكرى الوحيدة، والغائمة إلى درجة كبيرته التي أحفظها عنه.

كان ميرسيا محاطاً بألعابه، أو بأشياء أخرى.
وإذا كنت أذكر جيداً، فإن الغرفة كانت فارغة أو قليلة الأثاث. كم ينبغي أن يكون عمر أخي؟ عاماً أم خمسة عشر شهراً، لأنه كان يجلس بثبات.
نحن الأربعة كنا نلعب معه لعبة التخباية.

نذهب نحن الأربعة إلى الغرفة المجاورة. فيصمت ميرسيا. ينتظرنا. نظهر فجأة عبر الباب الصغير، بالقرب من النافذة: أنا وأختي أولاً، خلفنا، وعلى ارتفاع كبير جداً، أبوانا، في فتحة الباب. ما إن يلحظنا حتى ينفجر ميرسيا ضاحكاً. ما زلت أراه فوق بطانيته، عارياً تقريباً، ضاحكاً، ضاحكاً.

نخرج من الغرفة، نعود للعبة ذاتها، مرات عدة.
كانت عيناه سوداوين، أمي من كانت تقول لي إن ميرسيا هو الوحيد من بين أبنائها الثلاثة من كان له، مثلها، عيتان سوداوان. وعندما أفكر بهذا المشهد أرى أمي تضحك ضحكة أخي ذاتها.

أرى أبي بوضوح أقل. نعم، إنه هنا هو أيضاً، أما أنا فينبغي أن يكون عمري أربعة أعوام، أربعة أعوام ونصف.

فات الأوان، الآن وقد تجاوزت الثلاثين، فات أوان أن أستخرج من أعماقي، من أقبتي، هذا العالم من الضوء، هذا العالم المخبوء، المدفون، أو مضاته؛ أو هذه الومضات المجزأة لعالم كامل. مراحل عديدة من الحياة، أعمار عديدة مرت فوق هذا العمر، وغطته. وكلما تناسى أكثر، هذا العمر، هذه الأنقاض الهشة، التي تزداد هشاشة أكثر، كلما مزقني هذا أكثر؛ إذ لا أكثر من بضع شطايا باهتة من عالم كان في السابق كثيفاً متماسكاً، ملوناً، حياً. انقضت على هذا قرون وقرون. لا أقبض إلا على الفراغ. الموت، الموت. اليأس مما لا يمكن تعويضه. أنا أنبش في أرض فأعثر على بقايا ما قبل تاريخي، بقايا لا يمكنني إعادة تركيب مجموعها. كان ينبغي أن أدون كل ذلك في وقت أبكر بكثير. قبل ثلاثة أو أربعة أعوام، كانت الصور الذهنية أكثر عدداً وامتلاء. قبل أن أبلغ الثلاثين من العمر، أو في الثلاثين تماماً، كان لا يزال بمقدوري، وبشكل طبيعي تماماً، النظر إلى الوادي الذي جثت منه، أو بالأصح، القمة التي لم تكن بعد بعيدة، التي هبطت منها أما الآن وقد صرت في منتصف العمر، وحتى بعد منتصف العمر، ومنذ أن أصبحت فوق المنحدر الآخر، فإن الوادي يبرني حدود العدم. إن جدراناً من جبال تفصلنا عن أنفسنا، ما قد بدت بضع شعرات بيضاء: إنها العلامات التي تدل على أن النجم قد بدأ. تسبب طفولتي، انفصلت عنها في الأشهر الأخيرة هذه أكثر مما انفصلت عنها في العشرين سنة الأخيرة. الجفاف لن ينال مني، ولن أشيخ أبداً. سأظل يقطاً لخطر كوني قابلاً للجرح.

•

انتقلنا للسكن في فندق شارع بلوميه. يحمل أبي، يساعده آخرون، حقيبة ضخمة. مدخل الفندق. أئمة عربية عند الباب، وحصان؟ عمري أربعة أعوام، ربما خمسة. يصعدون بصعوبة، حاملين الحقيرة الدرجات الأولى للدرج.

•

ما زلنا في فندق شارع بلوميه. لم يمض وقت طويل على وصولنا. لأننا ما زلنا نسكن الغرفة الصغيرة من الدور الرابع. في نهاية العمر، إلى اليمين. فيما بعد، ولزمن طويل سنقطن غرفة الدور السادس.

تضخ الصورة أكثر. لا بد أنه الصيف، بداية ما بعد الظهر. يرتدي سروالاً داخلياً طويلاً، وجواربه ومشعلات جواربه. يتمدد بالقرب من أمي. يقرأ في جريدة. نلعب أنا

وأختي الصغيرة على الأرض. أخذت ألعاب أختي، أكان ذلك مكعباً؟ لكنني لا أريد أن أدعها تلعب بمكعباتي. فادفعها. يترك صحيفته ويعنفني. لا أريد الانصياع له، لا أريد أن أعطي مكعباتي إلى أختي. ينزل عن السرير ويضربني على اليدين: ما أذهلني أن أمي لم تبادر للدفاع عني. أختق غيظاً، وعجزاً. ها أنا ناقم. إنه لأمر مخالف لواقع الأشياء. عادةً أكون أنا المدلل، عادةً يكون الحق إلى جانبي. أكظم غيظي، أنا حانق، أمتلئ حقداً عليه، لن أستطيع أبداً نسيان هذه الإهانة. أما هو، الكبير، بقدميه الكبيرتين، فيعود إلى سريره هادئاً تماماً، كأن شيئاً لم يكن. وسوف يتابع قراءته. أما أنا فساظل أتشظى غيظاً، من ذلك الغليل الذي لم أستطع إرواءه.

•

كنت أنتزه أحياناً معه. أرى دائماً قبعته المستديرة. كنا، أحياناً، نستقل قارباً فوق نهر السين، كان ينطلق من ألفور إلى غرينال. كنت أحب البقاء في الغرفة السفلية من قارب النزهة هذا، جاثياً على ركبتني فوق المقعد الخشبي، ملصقاً وجهي على الزجاج، كي أرى من أقرب نقطة الدوامات التي كانت تعطيني الانطباع بأن القارب كان يقطع الماء إلى شوانج. أتذكر أيضاً ماءً محضراً، وبعد ظهر شاحب الضوء. من أين أتينا؟ نعود. أسمع قرقرة الماكينات. إنه بالقرب مني، أشعر به، لا أراه. يقول لي كلاماً ما.

في مرة أخرى، عدنا متأخرين جداً. فوق الجسر العائم الصغير، إنه هناك، ياخذني بين ذراعيه، هناك أيضاً أمي، خالتي. أشخاص آخرون أيضاً، كما يبدو لي.

نتنظر، نتنظر وصول المركب.

كنا قد هبطنا ببطء الدرجات التي تقود إلى الجسر. الوقت ليلاً. يطول الانتظار. تهب ريح جافة. يبرد الطقس. أشعر ببرد شديد. أشعر بالعاس. والمركب لن يصل أبداً.

•

في السينما. ثمة فيلم يعرضون لنا فيه حريقاً. لا بد أن عمري كان ثلاثة أعوام تقريباً. كان الفيلم أحمر. بعد ذلك، سنزور خالتي. يحملني فوق كتفيه. تنعطف في زاوية شارع كلوديون حيث تسكن خالتي.

لم أعد أعرف بدقة: هل مرت، أمانا. شاحنة حمراء تقلُّ رجال إطفاء يعمرون خوفاً لامعة، هل كان ثمة سلم؟ وهل أسأله إن كان رجال الإطفاء ذاهبين لإطفاء حريق الفيلم، أم أنني أحفظ في ذاكرتي الصورة المؤثرة لرجال الإطفاء الذين شاهدتهم في الفيلم الذي وجهت له بعض الأسئلة عن موضوعه؟

•

ما زلت مع أبي، في غرفة، وليس في المنزل. ذهبنا لنزور أمي، الراقدة في سرير. ضوء شاحبه، جدار أصفر، غائماً كان حضور أبي. كان خياله ذاكنساً: فهو لم يكن يرتدي إلا معاطف سوداء. أكثر وضوحاً هي صورة أمي في سريرها. اشتريتها لها تفاحاً وحملناه لها. كانت تحب التفاح. تأخذ واحدة وتقضمها. لا بد أن أمي كانت مريضة. أشفق عليها، تثير قلقي، لكن ذلك كله مشوب بنوع من التفور. إذ ثمة ما هو قذر بعض الشيء. يتحدثان أمي وهو، أرى شفاه أمي تتحرك. (الآن أدرك أن ذلك لابد قد حدث حينما وضعت أمي أخي الصغير).

نحن في السينما. أنا بين أمي وبيته. على الشاشة، المحيط. الأمواج تتدافع، وتراجع. تبدو المنارة وكأنها تنحني، ثم ترتفع. أشعر بالغبان الإعصار، هياج الماء، الأمواج سوف تفرق القاعة. أصرخ.

•

ثمة ذكرى أخرى من الطفولة ارتبطت بالذكريات السابقة، صدمتني. ولا أدري إن كان عليّ أن أحكيها. على أية حال، فإن كل شيء ينبغي أن يقال. وربما توجب قول ذلك بطريقة أخرى، بأسلوب محرف كما يقال، كي لا يعرف أحد إن كان ذلك يخصني أم لا، وإن كان تاريخاً أم محض اختراع. لكن، وفي نهاية المطاف فإنها لقليلة تلك الأشياء المخزية. فالأخطاء كلها، إن كان ثمة أخطاء، أو سوء فهم، أو حماقة، الأخطاء كلها، إذا أمكن للمرء أن يدعو أمراً ما خطأ، لها تفسير موضوعي، وهي ليست في النهاية أخطاء. نحن جميعاً غير مسؤولين، تقريباً، لأنه مَنْ هو الذي سيد ذاته، وسيد رغباته، وَمَنْ هو الذي يستطيع أن يميز الحقيقة من الخيال؟ سأروي

على كل هذه الذكرى من ذكريات الطفولة، لأنها بالتأكيد واحدة من الذكريات التي أثرت بي التأثير الأشد.

فليس فقط أن هذه الذكرى حددت نفسيتي لكنها واحدة من النوع الذي عرفه الكثير من الناس، ومن التي تجعلنا نفهم لماذا تحولت وتحددت منذ بداية الحياة الواعية الكثير من النفسيات الأخرى. في جميع الأحوال فأنا لا أستطيع إلا أن أرويه. أنا أبلغ الآن الخامسة والثلاثين. ثمة بعض الأعوام بعد، وكان ينبغي علي أن أتذكر، أعرف أنني كنت أتذكر هذا المشهد بكل تفاصيله، وبدقة كاملة. وإذا كانت الصور الكثيرة التي ظلت عن أبي، والموصوفة سابقاً، ظلت لنقل، صامتة، فإن في المشهد الذي يلي، ليس فقط الصور، لكن أيضاً نغمة صوته، وأذني ما تزال تسمع نحيب أمي. ويبدو لي، وربما يبدو لي لا أكثر، أن صور ذاكرتي اليوم قد أمحت، والتفاصيل أكثر فقراً، لأن العالم الداخلي العيد، ومنذ أن ولجت مرحلة الحياة الهابطة، أخذ يتعد عني، ينحل، وترك الصاب يفزوه. لكن ما هو جوهر في هذا المشهد لا يمكن انتزاعه من قلبي. **فإنما ما كنت ما أنا عليه** وليس غير ذلك، فأنني أدين بكل شيء إلى هذا الحدث الأولي، أو أدين له بالكثير. ولا أعرف لماذا، فإن هذا الحدث حدد الموقف الذي اتخذته حيال أملي، وتوجب أن يحدد أحقادي الاجتماعية. ولدي الانطباع بأنه بسبب هذا الحدث فأنني أكره السلطة، وهنا منبع موقفني المناهض للنزعة العسكرية، أعني لكل ما هو، ولكل ما يمثل العالم الحربي، لكل ما هو مجتمع مؤسس على أسبقية الرجل على المرأة. إن أبي لن يستطيع قراءة هذه الصفحات. وقد سبق لي أن كتبت عنه ونشرت صفحات شديدة القسوة. وربما لم أكن محقاً. ففي العلاقة بين رجل وامرأة لا نعرف من يكون لعبة الآخر. قد تكون الضحية الظاهرة هي الأقوى من الجلال الظاهر. أما عن الحكم في هذه الأمور الدقيقة، فإنه لأمر صعب وأنا أضيع فيه.

على أية حال، فإننا افترقنا، أنا وهو، إلى يوم الدين، وليس إلا في ذلك اليوم يمكن أن تسوى خلافاتنا، وربما سيزال سوء الفهم بيننا. أما مادياً، فإن بلدنا وحدوداً تفصل ما بيننا، مادية ومعنوية. (1967: كان والذي ميتاً عندما كنت أكتب هذه السطور، بعد سنوات عدة). إن كل ما فعلته، كنت بشكل ماء، أفعله ضده. نشرت مقالات هجائية ضد وطنه (كلمة وطن لا تطلق لأنها تعني بلد الأب، أما بلدي فقد كانت بالنسبة لي هي فرنسا، بكل بساطة، لأني عشت فيها مع أمي، في طفولتي،

خلال سنواتي الدراسية الأولى ولأن بلدي لا يمكن أن يكون إلا البلد الذي تعيش فيه أمي. كان يريدني أن أصبح برجولياً، قاضياً، عسكرياً، مهندساً كيميائياً. أما أنا فقد كنت أرتعب من المدعين العامين، لم أكن أستطيع رؤية رئيس محكمة من دون أن تملكني الرغبة بقتله. وكنت لا أستطيع رؤية ضابط، أو قائد عسكري بجزمته من دون أن يشير نوبات غضبي ويأسي. فكل ما كان سلطة كان يبدو لي، وهو كذلك، غير عادل. لقد حكم علي بسبب المقالات الهجائية التي كتبتها ضد جيش بلده وقضاتها. وكنت فخوراً بذلك. أنا أعلم أن كل عدالة هي غير عادلة، وأن كل سلطة هي استبدادية، حتى لو كان هذا الاستبداد مدعماً بعقيدة ما أو بـأيديولوجية ما يسهل إسقاط قدسيته. إن الأنظمة الجديدة هي أيضاً غير عادلة، وغير مقبولة تماماً كما الأنظمة القديمة لأن ثمة رجالاً يجسدونها، أي الأهواء الشخصية واللذاتية والتي لا تخدعني موضوعيتها النظرية. المنصب الرسمي، الأوسمة، الأمجاد، الجدلرة لا تقوم كلها إلا بتمويه الشرور والحماقة المتأصلة.

أتذكر أننا بلدنا جهوداً للمصالحة. كان عمري ثمانية عشر عاماً أو تسعة عشر، وكنت قد غادرت المنزل الأبوي لأعيش في غرف مفروشة. وتوجب علي، من أجل دفع الإيجارات، أن أعطي دروساً في اللغة الفرنسية. لم يكر ذلك يكفي، ولم أكن أملك أود القوت إلا لنصف شهر، أما النصف الثاني فقد كنت أمضيه في مسكن طلاب الطب؛ حيث كان يسكن صديق لي، طالب ذو منحة. إذ لم يكن ينظر إلى الطلاب الذين كانوا يدرسون الأدب بعين التشجيع من قبل الإدارات، وإذا ما خصصت لهم مساكن، فإن هذه المساكن كانت تضم مطاعم قلرة ومهاجع جماعية.

أما طلاب البوليتكنيك، وطلاب الطب فقد خصصت لهم مساكن فاخرة: غرف منفردة مع ماء جار ومطعم ذو طاولات صغيرة. كنت أقصد إذن، صديقي، طبيب المستقبل، الذي يعيطني طيلة الخمسة عشر يوماً بالخبز والشاي. واستطعت رؤية أبي خلال ذلك الزمن مرتين أو ثلاث مرات. كان ثرياً. كنا تبادل العواطف مؤقتاً، فيعطيني بعض النقود فأنفقها في الحال، إذ كنت أدعو أصدقائي وأولم لهم. تنفض المآدب عند الفجر، فنعود إلى مساكننا في عربة تجرها الجياد بعد أن نتجول في بخارست لإيصال الرفاق إلى منازلهم. لقد صرفت النقود حتى آخر فلس وفي الغداة أسجن نفسي في غرفتي ولا أرد على ندابات المالك الذي يطالبني بدفع الإيجار.

ثم تنقضي أشهر أخرى. ومن جديد ألتقي أبي الذي كان يسألني أين وصلت في دراستي، ويعطيني نقوداً أنفقها في الحال وهكذا دواليك.

آخر مرة رأيته فيها، كنت قد أنهيت دراستي وأصبحت مدرساً مبتدئاً، وتزوجته تناولنا طعام الغداء سوية وبدعوة منه. تشاجرنا لأنه كان مثقفاً يمينياً، اليوم كان سيصبح مثقفاً يسارياً. وفي الواقع كان واحداً من محامي بخارست النادرين الذين ظلوا مستمرين فوق المنصة في بداية تولد حكم الشيوعيين. لم يكن أبي انتهازياً واعياً، بل كان يؤمن بالسلطة. كان يحترم الدولة. كان يؤمن بالدولة أياً كانت. أما أنا فلم أحب السلطة وأمقت الدولة. ولم أؤمن بالدولة أياً كانت. وبرأيي، أن تسلم حزب ما السلطة يعني أنه على صواب. وهكذا صار أبي حارماً حديدياً، وديموقراطياً-ماسونياً، قومياً، ستالينياً. وكل معارضة كانت على خطأ، في نظره. في نظري فإن كل معارضة كانت على حق. (الآن في 1967 لم أعد أحب المعارضة لأنني أعرف أنها الدولة بالقوة أي الطغيان). باختصار، في نهاية المأدبة تحاصمتا. في السابق كان يعاملني على أنني بلشفي، ثم صار يعاملني على أنني متهود *Benjuivé*. إذن عاملني كمتهود في نهاية هذه المأدبة. أتذكر آخر حملة قتلها له: «الأفضل أن أكون متهوداً على أن أكون أحمر. سيدي» يشرمي جداً أن أحيلك» نظر إلي باهتسامة مؤلمة وقال: «حسناً، حسناً» ولم أره بعدها أبداً. عشت في باريس في أثناء الحرب، ثم بعد الحرب، أرسلت رسالة، من باريس، إلى مجلة رومانية، جلبت لي حقن الصحافة، وحكماً من إحدى المحاكم التي كان أخو زوجته عضواً فيها، إذ أصبح قاضياً عسكرياً عند النظام الجديد بعد أن كان حكماً، قبل سنوات عدة متقلداً المنصب ذاته، على «جواسيس شيوعيين».

لقد أعلمني أبي، عن بعد، أنني ارتكبت خطأ شنيعاً بمهاجمة الجيش، لأنه أصبح الآن جيش الشعب، والمسئولين الرومانيين لأنهم الآن مسئولون اشتراكيون. وفي الحقيقة كان يلومني الآن لأنني لست بلشفياً. لماذا حققت عليه كل هذا الحق؟ ألم يكن مثل الآخرين؟ لقد انقضت سنوات، سنوات طويلة على موته. ولأنه كان مثل الآخرين كنت ألوهم في الحقيقة. كان ذلك لأنه سار في اتجاه سير التاريخ: لكن ألم يفعل هيدغير، يونغ، سارتر وكثيرون آخرون الأمر ذاته؟ أما هو فقد فعل ذلك بطريقة أكثر فجاجة، أكثر سطحية، وربما أكثر سنانة. تيارات من الجنون تهزّ

العالم. ولأجل مقاومة هذه التيارات، ينبغي أن يقول المرء لنفسه أن التاريخ مخطئ دائماً، في حين أن المرء يعتقد عموماً أن التاريخ محق دائماً. لقد كان مثل الآخرين. وهذا ما كتبت ألومه عليه، وكم كنت مخطئاً إذ لمته على ذلك.

لأبد أن عمري كان أربعة أعوام وكنا لا نزال نساكن في فندق شارع بلوميه. لم نعد نساكن في الطابق الرابع بل في السادس. لقد سكنت مع أمي زمناً طويلاً في هذه الغرفة، بعد رحيله، هو. ولأبد أن أختي الصغيرة كانت على الأرجح، في ميدان Médan، نزل الأطفال الذي أسسه إميل زولا، في البيت الذي عاش فيه زولا ذاته، كما أذكر، والذي لأبد أنه ما زال نزلاً للأطفال حتى الآن. على أية حال، أنا متأكد أن أختي كانت غائبة. كنت أجلس فوق الأرض قرب الباب. في الجهة الأخرى من الغرفة، ثمة نافذة. إلى يساري، كان السرير الذي يتمدد فوقه، صحيفته في يده، مرتدياً قميصاً ليلياً أبيض طويلاً فوق سرواله الطويل. أراه مستعلاً حذاءه، جواربه، وربطات ساقه. أمي كانت تحوم، عصبية، بين السرير والنافذة أرى شخصها في ضوء النافذة. كان ثمة خزانة ذات مرآة قرب الجدار الأيسر وفي الجهة الأخرى، قريباً جداً من النافذة، طاولة ماكياج أمي تعية حذاءً تبكي، فيمهما، ويصرخ ويظل متمدداً في سريريه. أمي تنجس نحوي، وتبتعد. تسهي ارتداء ثيابها، أم كانت بالأحرى تنظف الغرفة، تقترب من السرير حيث يتمدد تتكلم، تبتعد، تهتاج أكثر فأكثر. لا يلين. له صوت قوي وهيئة شريفة. يتابع. لأبد أنه كان فظاً الكلام الذي يقوله لها. تنفجر أمي متتجة. فجأة تنجس مندفة نحو طاولة الماكياج قرب النافذة. تأخذ القدرح الفضي الذي أهدي إليها. من أجلي، يوم عمادي. تأخذ القدرح وتسكب فيه حباية كاملة من صبغة اليود الذي يطفح كالدموع، كالدّم ويقع الفضة. وباكية، بطريقتها الطفولية في البكاء، وبوجه متغضن، تحمل أمي القدرح إلى فمها. كان قد نهض، بسرعة كبيرة، قبل بضع ثوان. أراه في قميصه الليلي وسرواله الطويل، وبخطواته الواسعة، وهو يهرع ويلتقط يد أمي. يناديه باسمها، يحاول تهدئتها. أمي تتابع بكامها بينما انتزع هو القدرح من يدها. القدرح الذي أحفظ به حتى الآن ما زال ملطخاً بيقع لا تزول. وفي كل مرة تقع عيني عليه يذكرني بذلك المشهد. وإشفاقي على أمي يعود إلى ذلك اليوم. ولأبد أنني دهشت أشد الدهشة حينما اكتشفت أنها لم تكن سوى طفلة مسكينة لا حول لها ولا طول، ألعوبة بين يدي أبي، وهدف اضطهاده.

ومنذ ذلك الحين، أشفقت مخطئاً بذلك أم مصيباً، على كل النساء. وأحسست بنفسي مجرماً. لقد حملت على كاهلي وزر ذنوب أبي. ولأنني خفت إيلام النساء، وخفت اضطهادهن، سمحت لنفسني أن أضطهد من قبلهن. فهن من جعلنني أتألم. صحيح أنني سببت الألم لبعض النساء. لأن الجميع يسبب الألم للجميع. لكن، في كل مرة سببت الألم لامرأة، أو إذا بنا لي أنني سببت الألم لامرأة، كنت أتألم لألمها. فأني منهن لم تكن تتحمل الألم وحدها.

اليوم، وبعد سنوات، فإن هذا المشهد يبدو لي أكثر سخفاً: إذ من المحتمل أن أُمي لم تكن تنوي حقاً تناول السم، فقد كانت تعلم أنه سوف يمنعها فعل ذلك. ومع ذلك، فإن هذا المشهد قد اتحفر داخلي، ولم يستطع العقل التخفيف من الرعب الذي سببه لي حينها. هذا المشهد العائلي أطلق داخلي هذا الشعور بالشقاء، والثقة بأننا لا نستطيع أن نكون سعداء. ما زلت أراها غارقة بدموعها، منقوشة الشعر، عابسة الوجه، إني أسمع نحيبها.

نسكن في شارع «التياتر» في الدائرة الخامسة عشرة. أنا صغير جداً، إنها الحرب. ألعب فوق الأرض بجنود لبسوا من رصاص؛ بل من ورق مقوى أو من الجص. وصل لتوه بالقطار. أجا من رومانيا؟ أرتب الجنود في الصف، سبق وأن كسرت رقبة أحدهم.

في البيت ضوء باهت. نحن في الدور الثاني. عبر النافذة، جدار لمصنع. هو، ما يزال بمعطفه الأسود، وقبعته فوق رأسه، قبعة مستديرة. هو واقف. أُمي واقفة بالقرب منه. هل يضع يديه على كتفيها؟ إنه يتحدث بهلوه، يوجه لي بعض الأسئلة فيما كنت ألعب. أُمي، ضاحكة، تدير وجهها نحوه، وتحدث.

يحدث هذا في البيت حيث كان يوجد قبل ذلك أيضاً أخي الصغير الذي مات. كانت شقة صغيرة، غرفتان، كما أعتقد ومطبخ. اشترى لأختي دمية جديدة، ضخمة، دمية غير كسورة، لأن أختي كانت تكسر كل دماها. أبي يقدم لأختي الدمية غير الكسورة، أختي تمسك الدمية بيديها، تركها تسقط وتكسر الدمية غير الكسورة. يبدو لي، بشيء من الغموض، أنني أراه يتعد غاضباً بخطوات واسعة.

نقوم، أنا وأمي، بزيارة أبي الذي انتقل للسكن، لبعض الوقت، في الفندق لتتسنى له الراحة في أثناء تحضيره لشهادة الدكتوراه في الحقوق. ثمة سرير مفرد. يقف قرب السرير، طويل القامة، بقميصه الليلي، سرواله الطويل وحذائه الأسود. نظل أنا وأمي، واقفين أمامه. تقول له كلاماً ما. إنه في مزاج طيب. هل كان يحلق ذقنه. أكان ثمة صابون فوق وجهه؟

•

في الشارع، مع أمي. حي غير معروف. نحن بعيدان عن المنزل. ماذا جئنا نفعل هنا. لا أعرف لماذا يخيّل إليّ أننا ذاهبان إلى العيادة التي ولد فيها أخي الصغير. هل كان ترك في العيادة لمزيد من الوقت؟ أم ربما جاءت أمي لتأخذ شيئاً كانت قد تركته. هل كانت ذاهبة لاستشارة طبيب؟ كنا فعلاً بعيدين جداً عن المنزل. كانت تبدو قلقة. أثناء البحث عن محطة مترو وعن الطريق التي ينبغي سلوكها. كثير من المنازل البيضاء ذوات النوافذ الضيقة، وكثير من الناس. نحن في زاوية تقاطع عدة شوارع. تردد مقلق عند أمي هل هو حول الطريق التي يجب سلوكها؟ أم حول شيء آخر؟ كان وجهها الصغير يكسحه القلق، إنها حزينة. نشعر بالمرارة لغياب أبي. لماذا لم يرافقتنا؟ أما زال غاضباً. أكان مسافراً؟

•

كنا عديدين نحن الذين نزلنا من قطار ضاحية صغير، خالتي، أمي، خالتي الصغيرة سيسيل. ليس لدي الانطباع بأن أبي كان في عدادنا. لست متأكداً من أي شيء. نحن ذاهبون لرؤية أختي الصغيرة التي أودعت في ميدان Médan من أجل العناية بها. عمرها ثلاثة أعوام. لا بد أن عمري أربعة أعوام إذاً. ثمة باحة مربعة، محاطة بعمارات واطئة ذوات أروقة. في الباحة، حصى صغيرة. ممرضات يرتدين الأبيض. تبدو أختي فجأة مرتدية فستاناً وردياً قصيراً. إنها ضائعة قليلاً، منهشة قليلاً، تبدو وكأنها لا تعرف إلى أية جهة تتجه. ثمة الكثير من العناصر المضطربة في هذه الذكرى. هذه الذكرى، هذه الصور ترتبط بمسائل عاطفية لم أتوصل إلى حلها. هل كانت قد فقدت عادة رؤيتنا؟ هل كان والداي منزعجين لتركهما إياها هناك لمدة طويلة؟ هل شاركتها على نحو غامض، في انزعاج والدي؟ أذكر أننا بقينا هناك مدة طويلة. تحدثت أمي وخالتي طويلاً مع امرأة طويلة متسلطة، ربما كانت

مديرة المؤسسة. أطفال كثيرون يتدافعون، يخرجون من الأروقة ليذهبوا إلى الباحة. الباحة تنصّ بالأطفال. أراتنا بعد ذلك في غرفة معتمة. ومن جديد في الباحة الوردية. أنا وحدي مع أختي. نلعب كلانا، منحنين، بالحصي، والباحة واسعة والسماء صافية جداً. لم أفهم لماذا أشعر عند تذكر هذه الصور بتأثر عميق جداً. لابد أنه كان لهذه الصور المجزوءة أهمية شديدة بالنسبة لحياتي الداخلية. لماذا؟ ثمة عناصر تهرب مني. ألوان هذه الصور ساطعة جداً: شمس، ضوء وردي. وجود أمي. وأختي الصغيرة بشبابها الوردية بالقرب مني. وثمة حول هذه الصورة جو لا يمكن وصفه. كيف سأستطيع الآن أن أدرك معنى هذا اللا يمكن وصفه الجوهرى؟ لقد غاص كل شيء في محيط دون قرار. ولا يكاد يبقى فوق السطح غير بعض الفقاعات. أشعر بأسى لا علاج له؟ ما الذي كان هناك لماذا هي مؤلمة هذه الصورة، لماذا تمزقني هذه الذكرى؟ كل الصور المرتبطة بهذه الذكرى ملونة، واضحة، ليس ثمة ظل واحد تقريباً باستثناء ظل خفيف جداً، في زوايا الباحة، ظل من جهة الأروقة. بقية الصور، بقية المشهد تبدو وكأنها تحللت إلى موجات مضيئة وسط هواء شفاف، ويبدو الكل وكأنه يلوب، أو أنه ذاب في شفافية زرقاء.

رجل ذو عمر متقدم، الوجه مستدير ومشوب بالحمرة، لحية صغيرة بيضاء. مائل إلى السمنة. يجلس إلى إحدى الموائد، يرتدي ثياباً نميل إلى الدكة. يتحدث كثيراً، خلي البال مرح، فرنسي مرح، سعيد بالحياة. إنه بلا ريب السيد غوتون. واحد من الأزواج الأوائل لخالتي؛ بل إنه الأول تحديداً. نحن نحيط به، وهو يتحدث باستمرار. هل يجري ذلك في مطعم ما في ميدان Médan بعد الزيارة التي قمنا بها لأختي أم قبل الزيارة؟ لا، أعتقد ذلك. إنه وقت آخر. صحيح أننا حول مائدة، لكنها طاولة غرفة الطعام الصغيرة في مسكن شارع كلوديون. في الحقيقة كان أبي معنا. تنطلق أبي يحملني بين ذراعيه. أنظر من فوق كتفه، أرى رسوم الورق الملون الملتصقة على الجدار.

أرى نفسي أنظر. أرى نفسي بين الأشياء، بين الآخرين، وسط الديكور، صورة فيها صورة لنا وهي في الوقت ذاته بعيدة عنا. كما لو أن روحاً يمكنها أن ترى عرضاً

لحياتها، فيلم حياتها. أرى نفسي العبد أرى نفسي كما لو كنت أرى شخصاً آخر بين ذراعي أبي. أرى أنفي، عيني، ذراعي. أرى نفسي كما أراه هو، كما أرى أمي، كما أرى الآخرين. أرى ظهري. أرى نفسي وأنا أمشي. أرى عيني، وجهي، ذاتي معتمراً قبعة فوق رأسي. يحتمل أن الصور الفوتوغرافية التي أحفظ بها عن طفولتي، ساعدني على تشكيل هذه الصورة. إن الأمر كما لو كنت أُنحأ ينظر إلى أخيه. بالطبع أني أرى أفضل حينما لا أرى نفسي، أرى أفضل حينما لا أرى إلا الآخرين: أمي تشرب أو تحاول شرب صبغة اليود، أختي في Médan، الصبي الصغير ذو القدم الكسيرة.

يوم أحد. في الضاحية، عند المتقاعدين، أصدقاء لأحد الأعمام. تقاعدوا منذ وقت قريب ثمة شبان متقاعدون. تناول طعام العشاء في عرفة طعام طليعة، لأنهم أغلقوا المصاريع الخارجية للنوافذ، أشمر بالملل على المائدة. أخرج إلى الحديقة. أكل كل ثمار الفريز. يخرجون بعد الطعام يدركون الكارثة. حزن عميق. خجل أمي الزائفة جرت تسميته، وأثار التعاطف. ولأني ضجرت، فقد أشاروا بالإصبع إلى تلة صغيرة حيث يمكنني أن أذهب وأنتزه. اجتاز طريقاً صيقة ومتعرجة تغمرها الظلال، لأجد نفسي وسط ضوء ساطع:

شقائق نعمان حمراء وسط قمح أصفر. سماء شديدة الزرقة، شديدة الزرقة. لم أر أبداً من ذلك أحمر فاقعاً إلى هذه الدرجة، وأصفر أصفر إلى هذه الدرجة، وأزرق على هذه الدرجة من الكثافة، وضوئاً على هذه الدرجة من النضارة، وهذه الدرجة من الطراوة، وجديناً إلى هذه الدرجة. لا بد أن هذا اليوم كان اليوم الأول لخلق العالم، عالم خلق نوره وكل شيء بكر. ومن ذلك تعب كل شيء، وبهت الألوان كلها، والتعود كسا كل ذلك بالظلال. عيوننا أنهكتها كل ذلك الضوء، وأضعنا الفردوس. الضوء الأشد سطوعاً ضوء إيطاليا، السماء الاسكتندنافية الأكثر نقاءً في شهر حزيران، ليس إلا ظلاً باهتاً عندما يقارنان بضوء الطفولة، وحتى الليالي كانت زرقاء.

فات الألوان. ففي أية أعماق يمكن أن نجد هذا الضوء المدفون؟ مراحل حياتية عديدة انقضت هناك. قرون وقرون. وقرون تفصلني عن ذاتي. هنا وهناك، ثمة حطام

يتعمق، يتحلل. أن تذكر يعني أن تبحث في العماء. أنقب في أرض صلبة لعملي أعثر فيها على بقايا تاريخي الأسبق. منذ بضع سنوات، قبل ثلاث أو أربع، كانت ذكرياتي أكثر وضوحاً وأكثر دقة. حتى الخامسة والثلاثين يمكن للمرء أن يلقي بنظره إلى الوادي الذي جاء منه. الآن أنا أهبط سفحاً آخر، والوادي الذي ينتظرنني ليس إلا وادي الموت. جدار جبلي يفصلني عن ذاتي.

•

- عماذا تبحث؟ وما الذي تنوي البحث عنه؟
- طالما سألت نفسي هذا السؤال. لقد أردت فعلاً معرفة ذلك. لكنني نسيت. منذ زمن لم يبعد كثيراً، اعتقدت أنني كنت أعرف ما الذي كنت أبحث عنه. ينبغي أن أتذكر. لم أعد أعرف.

•

- مقاطع من كتاب يوجين يونيسكو **présent passé passé présent**
الصادر عن دار غاليمار-1968 وهو قيد الطبع. ■

(1) نصوص

(2) باولو كويلهو

ت: منير الرفاعي

1.

الفرصة الثانية

بينما كنت مسافراً بالمسيارة إلى البرتغال برفقة مونيكا، صديقتي ووكيلتي الأدبية، قلت لها: «كنت دوماً مفتوناً بحكاية كتب العرافة التي تدور حول أهمية اقتناص الفرصة وإلا ضاعت إلى الأبد».

عاشت العرافات، وهن الملهمات القادرات على كشف المستقبل، في روما القديمة. وذات يوم دخلت إحناهن قصر الإمبراطور تيبيريوس حاملة تسعة كتب وأدعت أن كتبها تقرأ مستقبل الإمبراطورية، وطلبت مقابلها عشرة مكاييل من الذهب. رأى تيبيريوس أن هذا غال جداً، ورفض أن يشتريها.

غادرت العرافة، وأحرقت ثلاثاً من الكتب ثم عادت بالستة الباقية، وقالت للإمبراطور: «إنها ما تزال بعشرة مكاييل من الذهب». ضحك الإمبراطور وطردها؛ فكيف تجرؤ على بيعه ستة كتب بسعر التسعة؟

(1) من كتاب: مثل نهر يجري Like The Flowing River

(2) كاتب برازيلي مشهور، ولد عام 1947، بيع من كتبه أكثر من 100 مليون نسخة، وترجمت أعماله إلى أكثر من 66 لغة.

أحرقَت المعرفة ثلاثة من الكتب ثم عادت إلى الإمبراطور بالثلاثة الباقية وقالت: «إنها ما تزال بعشرة مكابيل من الذهب». ويبلغ الفضول وحسب الاطلاع اشترى الإمبراطور الكتب الثلاثة، لكنه لم يستطع أن يطلع إلا على جزء من المستقبل.

بعد أن انتهت من سرد الحكاية، لاحظت أننا نمرُ بسيوداد رودريغو، القرية من الحدود الإسبانية - البرتغالية. في ذلك المكان، وقبل أربع سنوات، عرضَ عليّ كتاب، لكنني لم أشتريه.

قلت: «دعينا نتوقف هنا. أعتقد أنْ تُذكر هذه الحكاية هو إشارة لي لتصحيح خطأ ارتكبته في الماضي».

خلال جولتي الأولى في أوربة لترويج كتيبي، تناولت غدائي في مدينة سيوداد رودريغو. وبعد ذلك ذهبت لزيارة الكاتدرائية، والتقيت بكاهن، قال لي: «انظر: ألا تبدو الكنيسة رائعة عندما تدخلها شمس ما بعد الظهر؟». أعجبني كلامه. تحدثنا قليلاً، وأطلعني على مذهب الكنيسة، والدير، والأروقة والحدائق الداخلية. وفي نهاية الجولة عرض عليّ كتاباً كان قد كتبه عن الكنيسة، ولكنني فضلت عدم شرائه. وعندما خرجت شعرت بالذنب؛ فأنا كاتب وأنا هنا في أوربا لبيع كتيبي، فلماذا لم أشتري كتاب الكاهن تضامناً معه؟ ثم نسيت الحادثة حتى تلك اللحظة.

أوقفت السيارة، مشيت ومونيكا في الساحة أمام الكنيسة، حيث كانت امرأة تنظر إلى السماء. فقلت لها:

«مسء الخير، إنني أبحث عن كاهن كتب كتاباً عن هذه الكنيسة». أجابت: «تقصد الأب ستانيسلاو، لقد توفي منذ عام».

شعرت بحزن عميق. لأنني لم أمتنع الأب ستانيسلاو السعادة نفسها التي أشعر بها كلما رأيت شخصاً يقرأ أحد كتيبي؟

وتابعت المرأة: «لقد كان الطفل رجل عفته. كان يتحدر من أسرة بسيطة جداً، ولكنه أصبح خبيراً في علم الآثار، كما ساعد ابني في الحصول على منحة في الجامعة».

أخبرتها بسبب وجودي هنا. فقالت: «لا تلم نفسك على شيء تافه مثل هذا يا عزيزي، انهب وزر الكاتدرائية مرة أخرى».

اعتقدت أن في ذلك إشارة لي أيضاً، فامتثلت لما قالت. كان هناك كاهن وحيد على كرسي الاعتراف، ينتظر المؤمنين الذين لم يأتوا. سررتُ باتجاهه، فأشار أن عليّ أن أجثو، ولكنني قلت: «لم أت لأعترف. بل فقط لأشتري كتاباً عن هذه الكنيسة كتبه رجل اسمه ستانيسلاو».

أشرفت عيناؤه وخرج من حجرة الاعتراف، ثم عاد بعد دقائق عدة يحمل نسخة من الكتاب، وقال: «كم هو جميل أن تأتي إلى هنا فقط لتشتري الكتاب. أنا شقيق الأب ستانيسلاو، وأنا فخور به جداً لا بد أنه الآن في الجنة، سعيد لأن كتابه يلقي تقديراً كبيراً».

من بين الكهنة كلهم الذين كان يمكن أن ألتقي بهم، التقيت بشقيق ستانيسلاو. دفعت ثمن الكتاب، وشكرته، وعانقي، وحين هممت بالخروج سمعته يقول: «انتظر: ألا تبلى الكنيسة رائعة عندما تدخلها شمس ما بعد الظهر؟» كانت تلك هي الكلمات نفسها التي قالها الأب ستانيسلاو قبل أربع سنوات. فالحياة تمنحنا دوماً فرصة ثانية.

1.

الوجه الآخر لبرج بابل⁽¹⁾

لقد أمضيت الصباح كله وأنا أشرح أنني أهتم بسكان البلد أكثر من المتاحف والكنائس، ولذلك سيكون أفضل كثيراً الذهاب إلى السوق، لكنهم أخبروني بأن هذا اليوم هو يوم عطلة وطنية، والسوق مغلقة.

«إلى أين نذهب إذن؟»

- إلى كنيسة».

توقعت ذلك.

(1) ورد في سفر التكوين أن البابليين أريدوا بناء برج يصل السماء، فغضب الله عليهم، وعاقبهم بأن جعلهم يتكلمون لغات مختلفة؛ لذا انقطع التواصل فيما بينهم، ولم يعد أحدهم يفهم الآخر، وتركوا البرج ولم يكملوا بناءه، وتفرق الناس في أرجاء المعمورة. (المترجم).

«اليوم، نحتفي بقديس عزيز علينا، وعليكم أيضاً. سوف نزور قبره. ولكن لا تطرحوا أي سؤال، واعلموا أننا أحياناً نقاباً كتابنا بمفاجآت سارة جداً.
- كم تستغرق الرحلة إلى هناك؟
- عشرين دقيقة».

عشرون دقيقة، هذا هو الجواب الجاهز. أنا متأكد أنها ستتغرق وقتاً أطول من ذلك بكثير. ولكنهم حتى الآن، يحترمون رغباتي كلها، لذا فمن الأفضل أن أمثل هذه المرة.

أنا في يريفان، في أرمينيا. صباح يوم الأحد هذا. ركبت السيارة على مضض، يبدو لي من بعيد جبل أرارات، مغطى بالثلوج. تأملت الطبيعة الريفية الجميلة حولي، وتمنيت لو كان بإمكانني أن أتمشى، بدلاً من أن أحشر في هذا الصندوق المعدني. كان مضيئي غاية في اللطف، ولكني قبلت هذا «البرنامج السياحي المميز» دون إنشاء أي تلحur. توقف الكلام، وواصلنا طريقنا صامتين.

بعد خمسين دقيقة (وكنت أعلم ذلك) وصلنا إلى بلدة صغيرة، واتجهنا إلى الكاتبة المكثمة بالزوار. لاحظت أن الجميع يرتدون بدلات وربطات عنق، فالمناسبة رسمية جداً. شمرت أنني مضحك جداً وأنا أرتدي قميصاً وبطال جينز. خرجت من السيارة وكان أعضاء من اتحاد الكتاب بانتظاري، قدموا لي زهرة، واصطحبوني وسط حشد من الناس يحضر القداس نزلنا بضع درجات خلف المذبح، فوجدت نفسي أمام قبر. أيقنت أن هذا هو المكان الذي دفن فيه القديس، ولكن قبل أن أضع الوردة على القبر، أردت أن أعرف، بالضبط، لمن أقدم كل هذا الإجلال.

أتاني الجواب: «هذا هو المترجم المقدس».

اغرورقت عينا بالدموع، عندما سمعت به «المترجم المقدس».

إنه يوم 9 تشرين الأول 2004، والبلدة اسمها أوشاك. وأرمينيا، على حد علمي، هي البلد الوحيد في العالم الذي أعلن يوم المترجم القديس ميسروب، عيداً وطنياً، يحتفل به احتفالاً لانقاً. فقد أوجد الأبجدية الأرمنية (كانت اللغة موجودة سابقاً، ولكنها كانت لغة شفوية فقط)، كما كرس حياته لترجمة أهم النصوص في عصره - وكانت مكتوبة باللغات اليونانية والفارسية والروسية. كما كرس، هو وتلاميذه حياتهم لواجب عظيم هو ترجمة الكتاب المقدس، والأعمال الأدبية العظيمة

في عصره. ومنذ ذلك الحين اكتسبت ثقافة ذلك البلد هويتها الخاصة، واحتفظت حتى أيامنا هذه.

المترجم المقدس. أحمل زهرة يدي، وأفكر بالأشخاص كلهم الذين لم ألتقهم أبداً، وربما لن تتح لي فرصة لقائهم، ولكنهم يحملونه في هذه اللحظة، كتي في أيديهم، يبدلون كل ما بوسعهم ليظلوا مؤمنين بما حاولت أن أتقاسمه مع قرائي، كما كنت أفكر، أيضاً، (بأبي زوجتي)، المترجم، كريستيانو مونتيرو أوتيسكا؛ فلا بد أنه اليوم، برفقة الملائكة والقديس ميسروب، يراقب هذا المشهد. تذكرته وهو منكب على الآلة الكاتبة القديمة، متلمحاً من ضالة ما كان يجنيه المترجم (وللاسف ما يزال). واستأنف قائلاً: إن السبب الحقيقي الذي يترجم من أجله، هو أن يقتسم مع أفراد شعبه معارف ما كانت لتصل لولا الترجمة.

صليت صلاة صامئة له، ولجميع الذين ساعدوني في كتي، ولأولئك الذين أتاحوا لي أن أقرأ كتباً ما كنت لأتصرف إليها، فساعدوني في تطوير حياتي شخصيتي. ولدى خروجي من الكنيسة شاهدت أطفالاً يكتبون الأحرف الأبجدية بقطع الحلوى والأزهار.

عندما تعالى الإنسان هدم الله برج بابل، وبدأ البشر كلهم يتكلمون لغات مختلفة. ولكنه، أيضاً، وبفضله العظيم، خلق أساساً ليعيدوا بناء الجسور، ويساعدوا في إقامة الحوار، ونشر الفكر الإنساني. الشخص الذي نادراً ما نعير اهتمامنا لاسمه، عندما نفتح كتاباً أجنبياً: إنه المترجم.

3.

خداع الذات

إطلاق أحكام قاسية على الآخرين جزء من الطبيعة البشرية. وعندما لا تجري الرياح كما نشتي، فإننا نفتش دوماً عن عذر لخطأ ارتكبناه، أو نلقي اللوم على الآخرين. والقصة الآتية توضح ما أرمي إليه:

أرسل رسولٌ في مهمة عاجلة إلى مدينة بعيدة. امتطى صهوة جواده وأطلق مسرعاً. وبعد أن تجاوزوا عدداً من الخانات التي تعلف فيها الدواب عادة، فُكر الحصان:

«إننا لم نتوقف للأكل في أيٍّ من الإسطبلات، وهذا يعني أنني لم أعد أعمل كحصان، بل كإنسان، مثل أي إنسان آخر، وسأتناول طعامي في المدينة الكبيرة القادمة التي سنصلها».

ولكن تمَّ تجاوز المدن الكبرى كلها الواحدة تلو الأخرى، والفارس يواصل طريقه. أخذ الحصان يفكر: «ربما لم أصبح إنساناً، بل ملاكاً، لأن الملائكة لا تحتاج إلى طعام».

وأخيراً وصلا إلى المكان المقصود، واقتيد الحصان إلى الإسطبل حيث التهم بشراهة التبن كله الذي وجده هناك.

ثم قال لنفسه: «لماذا نعتقد أن الأمور قد تغيرت إذا لم تسر وفق ما اعتدنا؟ فأنا لست إنساناً ولا ملاكاً، بل أنا مجرد حصان جائع».

• 4 •

من يريد هذه الورقة النقدية

من فئة العشرين دولاراً؟

يروي غسان سعيد قصة مُحاضر بدأ محاضراته حاملاً ورقة نقدية من فئة العشرين دولاراً، وسأل: «من منكم يريد هذه الورقة النقدية؟».

ارتفعت أيادي عدة، ولكنَّ المحاضر أضاف:

«ولكن قبل أن أعطيها لكم، يجب عليّ فعل شيء ما».

دعكها وكورها، ثم قال:

«من لا يزال يريد هذه الورقة؟».

وارتفعت الأيدي من جديد.

لماذا لو فعلت هذا؟.

رمى الورقة المجددة باتجاه الجدار فسقطت أرضاً، داسها بقدمه، ثم عرضها عليهم

- وقد صارت نسخة وثالفة - أعاد السؤال، فارتفعت الأيدي أيضاً:

قال: «لا تنسوا أبداً هذا المشهد: فبعد الذي فعلته بهذه الورقة النقدية، فإنها ما تزال

ورقة نقدية من فئة العشرين دولاراً. كذلك كثيراً ما نسحق في هذه الحياة، ونهان،

ونحتقر، ونساء معاملتنا؛ وعلى الرغم من ذلك كله، نظلُّ نحتفظ بقيمتنا نفسها».

- 5 -

الشیطان يريد للخیر أن یحتم

حدث الشاعر الفارسي (جلال الدین) الرومي أن معاوية، الخليفة الأموي الأول، كان نائماً في قصره ذات يوم، عندما أيقظه رجل غريبه وسأله:

- «من أنت؟»

أجاب:

- «أنا الشيطان».

- «وماذا تريد؟».

- «لقد حان وقت الصلاة، وما زلت نائماً».

ذهل معاوية، أن يذكره أمير الظلام بواجبه الديني، وهو الذي يسمى دوماً إلى سلب الإيمان من أرواح البشر.
- فقال الشيطان موضحاً:

«تذكر أنني خلقت ملاكاً من نور. وعلى الرغم من كل ما حصل لي، فلنني لم أستطع أن أنسى أصلي. فقد يرحل الإنسان إلى روما أو إلى القدس، لكنه يحمل دوماً في قلبه قيم وطنه. والشئ نفسه يحدث لي. فأنا ما أزال أحب الله الخالق الذي ربّاني منذ صغري، وهدّاني إلى عمل الخير. وعندما تمرّدت عليه، لم يكن ذلك لأنني لم أكن أحبه؛ بل على العكس، فقد كنت أحبه كثيراً إلى درجة أنني شعرت بالحسد لما خلق آدم. في تلك اللحظة أردت أن أتحدى الربّ، وكان في ذلك هلاكي؛ وأكثر من ذلك فأنا ما زلت أذكر النعم التي أسبقها الله عليّ، وأمل بالعودة إلى الجنة، يوماً ما، إذا ما فعلت الخير».

- أجاب معاوية:

«لا يمكنني أن أصلق ما تقول، فأنت مسؤول عن هلاك الكثير من الخلق على وجه الأرض».

- أصرّ الشيطان، قائلاً:

- «بل يجب أن تصدق. فالله وحده هو من يبيّن ويهدم، لأنه القادر على كل شيء». وعندما خلق الإنسان خلق معه الشهوة والانتقام والشفقة والخوف. لذلك عندما ترى الشر حولك، لا تلمني؛ فأنا مجرد مرآة تعكس ما يحدث.

كان معاوية يدرك أن في الأمر شيئاً ما، فأخذ يصلي صلاة من لا رجاء له إلا الله، لينير بصيرته. لقد أمضى الليل يحاور الشيطان ويجادله، وعلى الرغم من الحجج التي سمعها لم يقطع، وعند بزوغ الفجر، استسلم الشيطان، وقال: «أنت محق. عندما جئتك البارحة لأوقفك حتى لا يفوتك وقت الصلاة، لم تكن نيتي أن أقربك من النور الإلهي. كنت أعلم أنه إن فاتك أداء فريضتك، فستشعر بأسى شديد وستصلي في الأيام التالية بإيمان أقوى، مستغفراً الله على نسيانك. فعند الله كل صلاة يؤديها الفرد بحب وندم، تعادل مثني صلاة يؤديها بطريقة عادية. وعندئذ ستصبح أكثر نقاءً، وسيحبك الله أكثر، وسأكون بعيداً عن روحك. توارى الشيطان، وحلّ محله ملاك من نوره، وقال لمعاوية: «لا تنسَ درس اليوم أبداً. فقد يتنقض الشيطان بقناع الخير، لكن نيت الحقيقة إحداث خراب أكبر». في ذلك اليوم، والأيام التي تلتها، صلى معاوية بدم وخوف وإيمان، فسمع الله صلواته.

.. 6 ..

الكاثوليكي والمسلم

كنت أتحدث إلى كاهن كاثوليكي وشاب مسلم على مائدة غداء. وعندما مرّ النادل حاملاً طبقاً عليه طعام، تناول الجميع شيئاً إلا الشاب المسلم الذي كان صائماً رمضان، كما نص على ذلك القرآن. وعندما انتهينا، وخرجنا. لم يتمالك أحدهم نفسه عن القول: «ألا ترى كم هم المسلمون متعصبون! وأنا سعيد لأنكم، أنتم الكاثوليكين، لستم مثلهم». قال الكاهن: «لكننا مثلهم، وهذا الشاب يجتهد في عبادة الله مثلي، ولكننا فقط، نتبع شرائع مختلفة». ثم ختم كلامه قائلاً: «من المعيب أن لا يرى الناس إلا الخلافات التي تفرق بينهم. لو أنكم تنظرون بحب أكبر، لكنتم رأيتم ما يجمع بينكم، ولحلّت نصف مشكلات العالم عندئذ!» ■

المجتمع السوي

أريك فروم

سلام مراد

ARCHIVE

كتاب من كتب فروم الشهيرة، وقد أثار الاهتمام منذ ظهوره الأول في العام 1955، وظل الاهتمام به مستمراً حتى الآن، لأنه يدرس حالة المجتمع والفرد في آن معاً. من خلاله يبحث فروم التأثير المتبادل بين الفرد ومجتمعه وتأثير المجتمع في الفرد أيضاً، ويسير الكتاب الأوضاع الإنسانية في المجتمع الحديث ويركز على أوضاع الأمراض النفسية وتأثيرها على المجتمع، وازدادت أهميته للأسباب التالية:

1 - هو أول كتاب لمحلل من المحللين النفسيين الكبار، يدرس الأحوال المرضية للمجتمع الحديث.

- 2 - يأتي هذا الكتاب بعد كتب عدة لاقت نجاحات ولاسيما كتبه: (الهروب من الحرية 1941)، و«الإنسان من أجل ذاته» 1974، و«اللغة المنسية» 1951.
- 3 - والكتاب واضح في معالجة المشكلات العميقة والمعقدة.
- 4 - وفي هذا الكتاب يتابع فروم نقله لفرويد، ويقدم أساسيات التحليل النفسي الإنساني، الذي عدُّ الثورة الثالثة في علم النفس.

ومن أسباب الاهتمام الحالي المتزايد بكتاب «المجتمع السوي» منهجيته، والتغيرات العلمية الحديثة التي أوصلت العلماء إلى إلغاء الحدود بين فروع المعرفة، بسبب زيادة التداخلات بين الفروع المعرفية، هذا التحول الكبير الذي أكسب عمل فروم تقديراً أوسع، ف سابقاً كان كل فرع معرفي يُعد كينونة مغلقة واختصاصاً لا علاقة له بالفروع المعرفية الأخرى.

وكان أبرز صفات عمل فروم قدرته على الاعتماد على فروع معرفية كثيرة ومختلفة، وتوحيدها لمعرفة الظاهرة في تفاعلاتها وتشابكاتها المعقدة.

فللظاهرة النفسية أبعاد سوسولوجية واقتصادية وأنثروبولوجية وفيزيولوجية وبيولوجية وسياسية، وقد تكون لها صلة بالأسطوريات وتاريخ الدين والشعر والفلسفة وما إلى ذلك.

لم يحدث هذا التحول الثوري بفعل المصادفة؛ بل بالضرورة، لأن تعقيد الواقع هو الذي فرض تحطيم الحواجز بين الفروع المعرفية.

والآن بعدَ المراءى مقصراً إذا لم يكن يعرف سوى اختصاصه. هذا لا يعني إلغاء الاختصاص؛ بل رفته بالمعطيات الكثيرة من الفروع المختلفة، فمن المستحيل أن يفهم المراءى أي شيء في الواقع، من دون أن يأخذ في الحسبان الدور الدينامي للتفاعلات والتشابكات المعقدة للعوامل التي يجري البحث فيها في مختلف المجالات وشتى المستويات.

كان عمل فروم يبدو فريداً لبعضهم، وغريباً للبعض الآخر، وهو الآن يعدّ سابقاً في فهمه للظاهرة التي يدرسها، من خلال تركيزه على شبكة العلاقات بدلاً من البنى المنعزلة.

وازدادت أهمية أبحاث «إريك فروم» ودراساته في عصرنا الحديث، نتيجة المشاكل التي تعانيها المجتمعات المعاصرة؛ فهذه المشاكل والأمراض ازدادت بشكل مطرد، فالأرقام في ازدياد، وخاصة فيما يتعلق بانتشار الآفات، كالأزمات النفسية والانتحار وقتل الآخر والإدمان الكحولي، والاعتكاف، وكذلك الفصام الذي يوصف في اليابان مثلاً، بأنه «مرأة البيئة الاجتماعية المعاصرة»؛ مع العلم أن

تشخيص الفصام متقدم في البلدان المتقدمة علمياً، إلا أن هناك تقصيراً في علاجه، والسبب في ذلك اعتماد البيئة الاجتماعية المساعدة على الشفاء، فالمريض النفسي لا يلقى الدعم من مجتمعه، والمرضى النفسي مخجل؛ فلو أصيب رئيس شركة بأزمة قلبية، قيل إنها نتيجة الإجهاد في العمل، فإن ذلك مبعث على الفخار، وكل الناس يدعمونه، ولكنه إذا أصيب بأزمة نفسية، للسبب ذاته، فإن عليه أن يكابد في صمت لئلا يتعرض للهزء والاحتقار، وتؤكد الإحصائيات في الغرب عموماً أن هناك أعداداً متزايدة من الناس الذين يصبحون عاجزين عن التكيف مع الحياة الاجتماعية والمهنية والعائلية.

ففي عصرنا الحالي ازدادت المشاكل على جميع الجبهات، فالحروب قائمة، كحرب أفغانستان والعراق والصومال وغيرها كثير، والتلوث البيئي في ازدياد بسبب مخلفات الدول الصناعية، وعدم نقيدها (باتفاقية كيوتو) لحماية البيئة، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية، وقد قال الشاعر الألماني (هـ.م. إنتشنبرغر H.M. Entzenberger): «إن عصرنا هو عصر الاشتغال من الحرب الباردة إلى الحروب الأهلية»، فجورج بوش (الابن) تبنى شعار (هتلر) الحرفي الذي يقول: (من ليس معنا فهو علينا)، أو ضلنا، فزادت الحروب الاستباقية، وعادت الأساليب الاستعمارية القديمة مثل سياسة (فرق تسد)، وتعرض الأمريكان للخطف والقتل والتدمير على أيدي المتطرفين من الشعوب المقهورة، فالحضارة الغربية أخذت منحنيات خطيرة أكثر فأكثر، ولم يعد ينظر إلى الانهيار المثير للكتلة الشيوعية سنة 1989 على أنه تزكية للرأسمالية، برغم الضجيج الإعلامي الغربي الكبير الذي عمل على هذا الحدث بشكل كبير ومتواصل؛ بل بالعكس ازدادت مشاكل المجتمعات الرأسمالية، فإلى جانب الضجر والقلق الذين تعيشهما المجتمعات الغربية، هناك لدى المثقفين في الغرب حالة من التوجس من كارثة محدقة، والأزمة الرأسمالية الحالية تنذر باحتمالات مريعة على الصعد جميعها.

هل نحن أسوياء؟

يتساءل (أريك فروم) هل نحن أسوياء؟! فيجيب: دعونا ننظر إلى الوقائع بطريقة طيبة نفسية جيدة، في المئة سنة الأخيرة ازداد المجتمع الغربي ثراءً أكثر من أي مجتمع آخر في تاريخ الجنس البشري.

ويبين (فروم) أن الإنسان خلق حروباً كثيرة أدت إلى قتل الملايين، من خلال حروب صغيرة وكبيرة، فالحرب من صنع الإنسان، وفي هذه الحروب كان كل مشارك يعتقد اعتقاداً راسخاً أنه يحارب دفاعاً عن نفسه، أو شرفه، أو أنه مؤيد من الله، والجماعات التي يكون المرء في حرب معها، كثيراً ما ينظر إليها على أنها عفاريت قاسية غير عاقلة، ويجب على المرء أن يهزمها لينجّي العالم من شرها. ولكن بعد انتهاء الحروب ببضعة أشهر، يكون أعداء الأمتس أصدقاء، وأصدقاء الأمتس أعداء، ومن جديد نقوم بجذبة تامة نلوثهم بما ياسبهم من اللونين الأسود والأبيض.

كما يوضح (فروم) أن المجال الاقتصادي ليس أكثر استقراراً وصحة من المجالات الأخرى، فتحن نعيش في نظام اقتصادي كثيراً ما يكون فيه المحصول الجيد على الخصوص كارثة اقتصادية، فيتم وضع قيود على بعض المنتجات الزراعية من أجل «تثبيت السوق»، على الرغم من وجود الملايين من الناس الذين لا يملكون الأشياء التي يتم وضع القيود عليها.

و يتم إنفاق مليارات الدولارات على إنتاج الأسلحة، حتى إذا لم تكن هناك حروب مباشرة، فهذه الإمكانيات والأموال الطائلة التي تذهب إلى الأسلحة.. ليس حرياً بها أن تذهب إلى مجالات أخرى أكثر خدمة وفائدة للإنسان وللمستقبل.

مع كل هذه المعطيات، يوضح الأطباء النفسيون أن مشكلة الصحة النفسية في المجتمع هي مشكلة عدد من الأفراد «غير المتوافقين»، وليست مشكلة عدم التوافق الممكن في الثقافة ذاتها، وكتاب المجتمع السوي لأريك فروم يدرس أمراض المجتمع الغربي المعاصر وحالاته، فحالات الانتحار والإدمان والاكتئاب تزداد، وهذه الزيادات لا بد لها من سببه ويرى أن هذه الزيادة تعبر عن الاقتدار إلى الاستقرار الذهني والصحة الذهنية، وليس بسبب الفقر المادي فمعدلات حدوث

الانتحار في أفقر البلدان أقل من سواها، والرخا العادي المتزايد قد يصاحبه عدد متزايد من حوادث الانتحار، كما أن الإدمان الكحولي، هو عرض من أعراض عدم الاستقرار الانفعالي.

كما يبين فروم أن في المجتمع الغربي المعاصر حالات عالية في قتل الذات ونيس قتل الآخر، وقتل الذات يعبر عن حالة نفسية غير مستقرة بشكل مؤكد. فمن خلال الجداول والإحصائيات، تبين لدينا أن البلدان الأكثر استقراراً ونشأ، مثل الدنمارك وسويسرا وفنلندا والسويد والولايات المتحدة، هي البلدان ذات " معدل الأعلى في الانتحار، وذات المعدل الأعلى في قتل الذات وقتل الآخر مجتمعين.

يعلق فروم ويقول: إن هذه الأرقام مفزعة ومنخزة فعلاً، ويقول: حتى لو شككنا في المسألة، هل يدل التكرار الشديد للانتحار وحده على عدم الصحة الذهنية عند السكان؟ فإنه يبدو أن تزامن الانتحار والإدمان الكحولي إلى حد كبير، يجعل من الواضح أننا نتعامل هنا مع أعراض عدم التوازن الذهني وحالات الاضطراب الذهني موحدة في البلدان الأكثر رخاءً ومسالمة في العالم، وفي هذه البلدان توجد نسبة مقبولة من العدالة الاجتماعية وتوزيع معقول للثروة بين السكان.

ويصل فروم إلى نتيجة مهمة وحساسة، وهي أنه عندما توجد حالات من الإثباع المادي، يرافقها إحساس بالضجر الشديد، والانتحار والإدمان الكحولي يكونان سبيلين للنجاة من الضجر، ومن هذه النتيجة وهذه الحالة، يصل بنا فروم إلى الحقيقة الإنسانية التالية التي تقول: فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان.

الاغتراب

من أبرز ظواهر المجتمع الحديث؛ زيادة حالات الاغتراب؛ والمقصود بالاغتراب هو نمط الخبرة الذي يخبر به الشخص أنه غريبه ويمكن للمرء أن يقول إنه قد صار متغرباً عن نفسه، إنه لا يخبر نفسه على أنه مركز عالمه، وخالق أفعاله؛ بل على أن أفعاله وعواقبها قد صارت سادته الذين يطيعهم، أو يمكن حتى أن يعبد لهم،

والشخص المغترب بعيد عن التماس بنفسه، كما هو بعيد عن التماس بأي شخص آخر، فهو غير متواصل مع نفسه ومع العالم خارجه بطريقة إنتاجية. والاغتراب كما نجده في المجتمع الحديث يكاد يكون كلياً، وهو يشمل علاقة الإنسان بعمله، وبالأشياء التي يستهلكها، وبالدولة، وبأخيه الإنسان، وبنفسه، لقد خلق الإنسان عالماً من الأشياء بشرية الصنع، كما لم يوجد من قبل، وبنى آلة اجتماعية معقدة لإدارة الآلة التقنية التي بناها.

ومع ذلك، فإن هذا الخلق الكلي يقف فوقه وعليه، وهو لا يشعر أنه مبدع ومركز.

بل هو خادم للآلة التي بناها، وكلما كانت القوى التي يطلق العنان لها أعظم، ازداد إحساسه بالمجز بوصفه إنساناً، وهو يواجه نفسه بقواه المتجسدة في الأشياء التي خلقها، مغترباً عن نفسه، ويمتلكه خلقه، وقد فقد ملكيته لذاته.

ففي المجتمع الصناعي يصبح العامل ذرة ترقص على أنغام الإدارة، يحدد له مكانه وعمله وحركته، وبالتالي يصبح العمل أكثر تكراراً ويعمداً عن التفكير كلما زاد المخططون، ومنظمو الحركات الصغيرة والمدراء يحددون العامل من حقه في التفكير والتحرك بحرية، لأن عمله وحركته مرسومان من قبل إدارته، وبالتالي تولد حالة من نكران الحياة، وتعرقل الحاجة إلى التمكن والإبداع، والفضول والتفكير المستقل، والنتيجة المحتومة هي فرار العامل، أو جموده، أو تدميرته؛ أي نكوصه النفسي.

ودور المدير هو كذلك دور الاغتراب، وإنه لصحيح أنه يدير الكل وليس الجزء، ولكنه مغترب أيضاً عند نتاجه بوصفه شيئاً ملموساً ومفيداً، إن هدفه هو أن يستخدم رأس المال الذي يستثمره الآخرون استخدماً مربحاً؛ على الرغم من أن الإدارة الحديثة، إذا ما قارناها بالنمط القديم للمالك - المدير، أقل اهتماماً بمقدار الربح منها بالعمل الفعّال، وتوسيع المشروع، ومما هو معهود ضمن الإدارة أن المسؤولين عن علاقات العمل والبيع؛ أي عند الاحتيال الإنساني على الأمور، يكتسبون نسبياً أهمية متزايدة بالمقارنة مع المسؤولين عن الجوانب التقنية من الإنتاج.

والمدير، كالعامل، وكل شخص يتعامل مع أشياء عملاقة لا شخصية لها، مشروع تنافسي عملاق؛ ومع السوق الوطنية العملاقة والسوق العالمية، ومع الاتحادات العملاقة، والحكومات العملاقة، وكل هذه الأشياء العملاقة لها حياتها، إذا جاز القول، وهي تحدد نشاط العامل والموظف الإداري.

وتفتتح مشكلة المدير أهم ظاهرة في الثقافة الاغترابية، ظاهرة البيروقراطية، والمؤسسة التجارية الكبيرة والإدارة الحكومية يديرهما على السواء نظام بيروقراطي، والبيروقراطيون مختصون بإدارة الأشياء والناس، وبسبب ضخامة الجهاز الذي يدار والتجريد الناجم عن ذلك، فإن علاقة البيروقراطيين بالناس هي علاقة اغتراب تام، وهم؛ أي الناس الخاضعون للإدارة لا ينظر إليهم بصحبة ولا بكره، بل بصورة غير شخصية تماماً؛ وعلى المدير البيروقراطي ألا يكون لديه شعور، بمقدار ما يتعلق الأمر بنشاطه المهني، بل عليه أن يتصرف بحذق مع الناس وكأنهم أرقام، وأشياء.

وبما أن ضخامة المنظمة **والتقسيم الهائل للعمل** يسمان أي فرد مفرد من رؤية الكل، وبما أنه لا يوجد تعاون عصوي بين شتى الأفراد أو الجماعات ضمن الصناعة، فالبيروقراطيون المتصرفون ضروريون، ولولاهم لانهيار المشروع في مدة قصيرة، مادام لا أحد من شأنه أن يعرف السر الذي يجعله يؤدي وظيفته.

ولا غنى عن البيروقراطيين، كالأطباء من الورق التي تستهلك تحت قيادتهم، تماماً لأن كل شخص يشعر، مع إحساسه بالعجز، وبالدور المهم جداً للبيروقراطيين، فإنهم يحترمون احتراماً ألهياً، ويشعر الناس أنه لولا البيروقراطيون لتضعض كل شيء، ومتأجوجاً.

وبينما كان الزعماء في العالم القروسطي يُعتَوَّن ممثلين للنظام الذي يقصده الإله، فإن دور البيروقراطي في ظل الرأسمالية الحديثة يكاد لا يكون أقل قداسة، ما دام ضرورياً لبقاء الكل.

وهذه الظواهر والأرقام والإحصائيات والاستنتاجات تبين لنا المعاناة الكبيرة والخلل في الحضارة الإنسانية المعاصرة؛ فحاجات الإنسان المادية وحدها ليست كافية، ولكن يجب التركيز على جوهر الإنسان، والانطلاق من الإنسان ذاته، فالإنسان هو الكائن الأهم وهو محور الحياة.

يبقى أن نشير هنا إلى أن كتاب أريك فروم (المجتمع السوي) صدر عن وزارة الثقافة السورية دمشق 2010، المترجم هو الأستاذ محمود منقذ الهاشمي الذي ارتبط اسمه بترجمة كثير من كتب أريك فروم، كاللغة المنسية وفن الإصغاء...

الكتاب: المجتمع السوي.

الكتاب: أريك فروم.

ترجمة: محمود منقذ الهاشمي.

الناشر: دمشق - وزارة الثقافة، 2010م. ■



قِيسَاتُ مِنَ التَّرَاثِ الْإِنْسَانِي لِ الْيَاسِ غَالِي

عيسى فتوح

صدر ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، كتاب «قِيسَاتُ مِنَ التَّرَاثِ الْإِنْسَانِي» لِلْأَدِيبِ الْبَحَاثَةِ الْيَاسِ سَعْدِ غَالِي، صم سبيع دراسات في الفكر الإنساني، بدءاً من الأدب اليوناني واللاتيني، ومروراً ببلانتي، وانتهاءً بأبي العلاء المعري والشاعر الأرمني أويديك اسحاقيان... وقد مكنته ثقافته العربية الواسعة، وإجادته اللغتين اليونانية والفرنسية، وجهوده المتواصلة الدائبة على البحث والتتقيب، من تكوين ثقافة فكرية عميقة، قلّ من يتمتع بها في هذه الأيام التي طغت عليها الثقافة الاستهلاكية.

لقد أمضى الباحث الياس غالي أكثر من أربعين عاماً في صحبة أبي العلاء المعري ودانتي، في كتابيهما الخالدين: «رسالة الغفران» و«الكوميديا الإلهية»، يقرؤهما ويعيد قراءتهما بنهم لا يرتوي، وجوع لا يشبع، على الرغم من وعورة رسالة الغفران، وصعوبة ألفاظهما المعوية، ليثبت حقيقة أن دانتي لم يأخذ عن أبي العلاء المعري، كما ادعى المستعرب الإسباني أسين بلانوس، وتبعه في هذا الرأي نفر آخرون لم يقرؤا الكتابين، ولم يكلّفوا أنفسهم عناء الغوص فيهما، وإنما دفعتهم أهواؤهم إلى التمسك بهذا الرأي الذي لم يبن على حقائق ثابتة، وحجج قوية دامغة.

إن فكرة المروح إلى السماء وتلاقي الأدباء والشعراء في العالم الآخر، والتحاور فيما بينهم حول الأدب والشعر - وهي فكرة رسالة الغفران - قد سبق إليها الشاعر

اليوناني القديم «أريستوفان» في مسرحيته «الضفادع» قبل المعري بثلاثة عشر قرناً، ومن الطريف أن النقاش الأدبي الذي يدور في الجحيم بين الشعارين أسخيلوس وأوريبيديس في مسرحية الضفادع، يذكرنا بتلك المناقشات الطويلة التي أجراها أبو العلاء المعري في الجنة والجحيم في رسالة الغفران بين الشعراء والرواة.

وكما أرسل أريستوفان إله المسرح اليوناني وخادمه إلى الجحيم في مسرحية الضفادع، لإثارة الحوار بين أسخيلوس وأوريبيديس، كذلك أرسل أبو العلاء المعري ابن القارح بطل رسالة الغفران، إلى الجنة والجحيم، ليناقش جميع الشعراء الذين لقيهم هناك، في أمور لغوية صرفة، بالإضافة إلى بعض الحواشي والاستطرادات الكثيرة التي اقتضها الموضوع، أو اقتضتها ظروف الأشخاص، أو معنى البيت أحياناً، ما دامت رحلة ابن القارح كلها إلى العالم الآخر جملة اعتراضية، كما تقول الدكتورة بنت الشاطي.

ما يريد أن يصل الكاتب إليه هو، أن فكرة إرسال بشري إلى العالم الآخر وجدت قبل المعري برمان طويل، وليس من المستبعد أن يكون المعري قد اطلع على ضفادع أريستوفان وتأثر بها، وربما تأثر أيضاً بكتاب الكاتب الفراتي لوقيانوس السميماطي لمحاورات الأموات واستثناء ميتة الذي عاش في القرن الثاني للميلاد، ما دامت جميع المصادر التي تحدثت عن أبي العلاء تؤكد - في رأي الدكتور لويس عوض - أنه كان على صلة بالثقافة اليونانية... أما الجزئيات والتفصيلات، فقد تختلف من كاتب لآخر.

لم يؤكد الياس غالي: فكرة أخذ المعري عن أريستوفان، وإنما اكتفى بعقد المقارنة بين فكرة رسالة الغفران وفكرة الضفادع، وترك للقراء أن يقرروا وأن يستنتجوا الحكم الذي يشاؤون.

هذه الدراسة الموضوعية الجادة هي البحث الخامس في كتاب قبسات من التراث الإنساني الذي ضم ست دراسات غيرها هي: هكتور واتدروماك لهوميروس، إيسي وديدون لفرجيل، وداع العنفي لأوفيد، طانتي وبياتريس لدانت، رولان وعنتره، أويديك اسحاقيان وأبو العلاء المعري، وكلها تدخل في إطار الأدب المقارن.

يتحدث المؤلف في البحث السادس عن البطل الفرنسي رولان، والبطل العربي عنتره بن شداد العبسي، اللذين ماتا وجههما نحو العدو، ويقارن بين ملحمة رولان الفرنسية، وقصة عنتره العربية، فالكونت رولان، نسيب الملك شارلمان وقائد

جيوشه، ذهب ضحية الغدر، والفراس العربي عنتره بطل الأبطال في الأسطورة العربية قتل غدرأ هو الآخر، وقد مجده الكاتب اللبناني شكري غانم في مسرحية شهيرة باللغة الفرنسية، قام الياس غالي نفسه بترجمتها إلى العربية عام 1963.

يقول الياس غالي إن ملحمة رولان الفرنسية أو أغنية رولان، قد كتبت في القرن الحادي عشر أو قبله بقليل، لكنها تنوسيت وفقدت قروناً طويلة، إلى أن اكتشفها فرنسيسك ميشيل في أكسفورد عام 1832، ثم عُثر في مدينة البندقية على مخطوط أحدث من مخطوط أكسفورد ولكنه ناقص.

ثم يقارن بين هذه الملحمة وقصة عنتره فيقول: فوأمأ سيرة عنتره فإنها تروي قصة حب عنتره لعبلة بنت مالك وما لاقى في سبيل هذا الحب من أهوال ومشقات؛ إذ كان ينتقل من حرب إلى حرب مع أبطال العرب لينقلد عبلة، كما تمجد البطولات في المعارك الطاحنة التي لا تحصى، والتي اشترك فيها عنتره؛ كحرب داحس والفبراء، وخرج منها منتصراً.

ويرى أن بين وداع عنتره لعبلة في مسرحية شكري غانم، وداع هكتور لزوجته أندروماك في البداة هوميروس شيئاً من الشبه، ويستدل على ذلك بنموذج من كلا الرواعين.

ثمة دراسة هامة أخرى في الكتاب جديدة بأن يتوقف عندها الباحث المهتم بقضايا الأدب المقارن هي «أويديك إسحاقيان وأبو العلاء المعري»، كان المؤلف قد ألفها عام 1975 في جمعية الترقى الثقافية الأرمنية بدعشق، ويعود سبب المقارنة بين الشاعرين العربي والأرمني إلى أن إسحاقيان هو الشاعر الأرمني الوحيد الذي عرف أبا العلاء المعري أتم وأعمق معرفة، فاسترحى منه على الأقل موضوع أهم قصائده الطويلة التي أسماها «عروج أبي العلاء»، وترجمها إلى العربية العلامة خير الدين الأسدي في حلب عام 1940، وهي لون فريد من التصوير العاطفي، لا عهد للعربية به في أي أثر من آثارها، وعلى الرغم من قصرها النسبي، فقد ترجمت إلى العديد من لغات العالم؛ كالإنكليزية والفرنسية والروسية والألمانية والإيطالية والإسبانية والتركية والعربية ولغة الاسبرانتو.

لقد تشرب إسحاقيان أفكار أبي العلاء المعري، وتقمص روحه، وتمثل آرائه، لأنه وجده ألصق بنفسه من أي شاعر آخر، ووجده إنساناً عاش مثله في الحياة، ومات مشغناً بالجراح.

لم يقلد إسحاقيان المعري، وكل ما أخذه عنه قوله:
هنا ما جناه أبي علي وما جنيت علي أحد

بل استلهم روحه ومعانيه وأفكاره، وقد عرف إسحاقيان بأنه أستاذ الكلمة الشعرية، والخبير بالروح الإنسانية، تميزت قصائده الوجدانية بالعمق والشفافية والثناء، ووضوح الفكرة، وعلوية النظم، وصدق الشعور، والرقّة.

إن من يقرأ كتاب معروج أبي العلاء لاويديك إسحاقيان، لا بد أن يقع على الكثير من أفكار أبي العلاء وآرائه المتنوّرة هنا وهناك في ديوان اللزوميات، ولكن إسحاقيان ضخمها وأعطاه أبعاداً جديدة، ورؤية معاصرة.

نعود بعد هذا إلى القول: إن كتاب «قبسات من التراث الإنساني» للباحث الأستاذ الياس سعد غالي، يعد من أهم الكتب التي أضيفت إلى المكتبة العربية في موضوع الأدب المقارن، لأنه استطاع أن يلقي الضوء فيه على طائفة من الدراسات التاريخية والأدبية والأسطورية، لأبناء قدامى ومعاصرين، ينتمون إلى أقطار عدّة من الشرق والغرب. ■

سِلْمَا لاغرلوف

1940 / 3 / 16 - 1858

ت: زهير محمد ناجي

ولدت هذه الأدبية الكبيرة، أكثر الأدباء السويديين المعروفين جيداً خارج السويد، في بلدة أسترا أترفيك في مقاطعة هيرلاند بلاد المعاريث والجن في مزرعة مارباكا. عاشت طفولة سعيدة، يعود الفضل فيها إلى الطبيعة المرحية والطيبة لوالدها إديك غوستاف لاغرلوف الذي ينتمي إلى عائلة غنية من عائلات الطبقة البورجوازية الوسطى، وكان يحسن إطلاق الفكاهات ويخفف بمرحه وحكاياته وأقاصيصه عن الألم الذي عاشته في طفولتها، بسبب العاهة الولادية التي كان من نتيجتها أصابه قديمها بالشلل، فأحاطها الأب برعايته وعنايته، مخففاً من آلامها وحزنها نتيجة حرمانها من عيش طفولتها العادية كسائر الأطفال واليافعين والشباب، فعاشت بمنزلة منطوية على نفسها.

كما يعود الفضل إلى تلك الحكايات الخيالية والشعبية المشوقة، التي كانت تستمع إليها من مربيتها ومن العاملات في المنزل، حول موافد النار في ليالي الشتاء الشمالية الطويلة، وأخيراً بفضل اتصافها إلى قراءة الكتب التي نمت خيالها وشحنتها بالآلاف الانفعالات.

في نحو الرابعة من عمرها ونتيجة رعب أصابها، أصبحت مشلولة الساقين عاجزة عن الحركة تماماً فأوكل أمر رعايتها والعناية بها إلى مربية أطفال اسمها كايسا Kaysa.

كانت تروي لها كل ما تعرفه من أقاصيص شعبية وأساطير خيالية - والمعروف أن البلاد الشمالية الاسكندنافية هي بلاد الأساطير وحكايا الغفاريت والجن... كما كانت تستمع من طبخة المنزل وهي جالسة على أريكة في المطبخ الدافئ، إلى ما تخزنه تلك المرأة من حكايات ممتعة... وحينما انتقل عمل والدها إلى بلدة سترومستاد البحرية الواقعة على خليج سكاغسك، استأجر والدها بيتاً تملكه امرأة قبطان سفينة اسمها ياكوب، فأحبها، وتعلقت بها، وكانت تروي لها أقاصيص عن البحار، وعن مغامرات زوجها النقيب البحري برغرستروم الذي ترعاه وترعى سفينته عصفورة الجنة.. هذه الحكايات أثرت فيها تأثيراً نفسياً كبيراً، وحينما صعدت إلى ظهر السفينة ياكوب بعد عودتها من رحلة طويلة، قامت الصغيرة تمشي على قدميها... ولقد ظلت الطفلة مقتنعة فيما بعد بأن عصفورة الجنة حامية السفينة وقبطانها، كانت هي السبب في شفافها؛ إلا أن العرج ظل يلازمها، واشتدت آلامها وهي في سن التاسعة، فأرسلها والدها إلى عند عمها الماسوني Aflerius في استوكهولم... ولقد أفادها العلاج ومكتبة عمها الصغيرة، فانكبت على القراءة وهي العاجزة عن مشاهدة روائع استوكهولم.

في عام 1873 وفي سن الخامسة عشرة من عمرها، كتبت في دفتر يومياتها معبرة عن تأثرها بما اختزنه من أقاصيص سمعتها، ومن كتب قرأتها بنهم، قائلة: «لقد أيقظت القراءة فيّ رغبة كبيرة وعميقة، بأن أقوم بأعمال عجيبة، وهكذا أصبحت أعرف منذ صغرى بأن مهمتي في الحياة أن أقوم بالكتابة».

في هذه العائلة الغنية والمتقنة، كانوا يحبون الأدب الكلاسيكي، ويعجبون بالأفكار الرومنسية، كما كانوا يحبون قراءة أشعار الشاعر إيسياس تيغنر Essias Tegner ورونبرغ Runeberg وتوبيلوس Topelius، وهانز كريستيان أندرسون. وفي أواسط السبعينيات من القرن التاسع عشر، خضعوا لسحر أقاصيص بيورنسون Bjornson الشعبية..

هكذا يمكن تفسير منابع الإلهام التي تركت أثرها الكبير في الإعداد لإبداعها الأدبي؛ البيئة الطبيعية التي عاشت فيها الطبيعة الاسكندنافية، والبيئة المنزلية المليئة بالعطف والحنان والحب والمرض الذي أصابها، فأقعدتها عن الحركة زماناً، وجعلها تنصرف إلى القراءة، وأخيراً حبها الرومنسي في سن الخامسة عشرة لشاب اتضح فيما بعد أنه أحد أفراد الأسرة المالكة. كتبت في يومياتها عنه: «إنه فتى جميل ذو

شعر داكتر، جعد تسقط إحدى خصلاته على جبينه عندما يتحدث أو يقوم بحركة، له عينان واسعتان داكنتان، لا يمكن تحديد لونهما، ولكنهما تبرقان كلولوتين سوداوين... أما طلعته فلطيفة تشوبها كآبة.

حين دعاهما عمها الماسوني لزيارة المحفل الماسوني الذي سفتح أبوابه أمام أسر الأخوة الماسونيين للاستمتاع بمشاهدة قاعاته الجميلة المزخرفة، ولحضور الاجتماع التذكاري لموت كارل الخامس عشر، وكانت متحمسة لزيارة هذا المحفل للاطلاع على بعض أسرار هذه الجماعة.

في القاعة الكبيرة التي كانت جدراتها المحافلة بالصور المغطاة، كانت صورة واحدة يمكن مشاهدتها لشاب تغطي صدره الأوسمة؛ كانت هذه الصورة (لطالبها) الأمير غوستاف الذي مات وهو شاب لا يتجاوز عمره بضعة وعشرين عاماً...

كتبت في يومياتها عنه: «يا إيروس يا إله الحب القدير. أيها الإله الخالد، يا مذهب تعاقب الأجيال! ولكن هذا الإله إذا كان يرشقها سهام أخرى، فإن هذا هو الجرح الوحيد الذي اعترفت به.

بدأت حياتها الأدبية في سن مبكرة، حين بدأت تنظم أشعار مناسبات كانت تلوها على الضيوف المحتفلين بالأعياد والمناسبات العائلية، فتال إعجابهم. وأصبح الناس في قارملاند ينظرون إلى هذه الشابة، وكأنها ربة شعر محلية... وظلت أشعارها في هذه المرحلة مجهولة حتى جمعت فيما بعد، ونشرت عام 1990 فيما عرف باسم أوراق مزرعة مورباكا»...

تعرفت في إحدى المناسبات إلى إيسا فريكسل، ابنة الأديب والمؤرخ الشهير أندرس فريكسل، داعية تحرير المرأة السويدية التي دعتها إلى دعم قضية تحرير المرأة السويدية، وأعجب بها أندرس، ونصحها بأن تسافر إلى العاصمة لتابعة دراستها. انتسبت في عام 1882 إلى دار للمعلمات، وقد عارضت العائلة في مزرعة مورباكا سفرها، ولكنها أصرت على الذهاب، وعاونها شقيقها يوهان في الحصول على قرض للدفع تكاليف الدراسة في هذه المدرسة الحرة، التي أنشئت منذ عام 1860 لإعداد ملاكات من المدرسات المؤهلات القادرات على العمل «لتخليص المرأة السويدية من أغلال الجهل والتفاهة. وكان مستوى التدريس عالياً وعلمانياً وتويرياً، يشرف عليه جماعة من المدرسين المتوربين الذين يستلهمون عملهم من عقيدة تفاؤلية، تؤمن بتقديم الإنسانية وتحررها من عقلية العصور الوسطى...

كان منهم البروفسور أوريليوس Aurilius والدكتور تيغروستيد Tigersteed والعميد نيل ليندر الذي كان يلقى محاضرات رائعة عن أدب اللغة السويدية، وكان البروفسور كايسر Keijser يطلع تلاميذه على الأفكار الفلسفية التي ازدهرت في الجامعات الأوربية: أفكار منوري القرن الثامن عشر الفرنسيين والفلاسفة الألمان.

وفي العاصمة استوكهولم، اطلعت على حياة أدبية فلسفية ومسرحية ناشطة وعلى مسارح العاصمة شاهدت مسرحيات ستريندبرغ بيورنسون وإيسن، وشاهدت مسرحيات «فاوست» و«عملة»، واطلعت على الأدب الألماني والإنكليزي والفرنسي والروسي...

كانت سيلما تلميذة مجدة أكبر من زميلاتها سناً، وأكثرهن نضجاً. كان كل هذا يشكل قاعدة ثقافة هذه الأدبية الواعدة؛ فالأديب لا تكفي موهبته وحدها لتجعل منه أديباً كبيراً، وإنما هو في حاجة إلى أساس ثقافي متين، وقد تم هذا في عاصمة البلاد، وعلى يد أستاذة كبار في دار المعلمات وقد اعترفت بهذا فيما بعد، حين عزت في خطاب فوزها بجائزة نوبل عام 1909 سر نجاحها إلى من تعلمت منهم.. كانت السويد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتطور اقتصادياً، وكانت صناعتها الناشئة في حاجة إلى جذب الملاحين والنساء لسوق العمل والإنتاج، وكانت حركة تحرير المرأة، التي ساهمت فيها سيلما لصالح البورجوازية الصاعدة، جزءاً من هذه العملية.

بعد تخرجها في دار المعلمات، عينت في مدرسة لاند سكرونا الثانوية للبنات. وفي هذه المدرسة سطع نجمها بين زميلاتها وطلباتها، فقد خلقت لتكون مربية ومعلمة؛ كانت تمتلك أسلوباً ساحراً في قصص الحكايات والتعامل مع طالباتها، فتعتمد، لاجتذابهن إلى دروسها، إلى رواية الأساطير الساحرة والخرافات العجيبة التي اختزنتها من ذكريات حياتها في الريف، والتقطتها من أفواه السيدات المسنات، ومن بيتها الشمالية العجيبة ذات الغابات، والثلج، والضباب، والديبة، والأياتل، والذئاب، وما فيها من إحياءات أرواحية، تلك النزعة السائدة في الأصقاع الشمالية نزعة الإيمان بالأرواح الحاضرة معنا وغير المنظورة والقادرة على الاتصال بالأخير عبر الوسطاء.

وأصبحت المعلمة شخصية مرموقة ومحترمة ومحبوبة في لاندسكرونا، واندمجت بالنشاط الاجتماعي المثمر، فكانت تلقي دروساً في محو الأمية، وتشارك في الاجتماعات الكنائسية، وتلقي دروساً مسائية على السيدات.

كانت أخبار الحروب الاستعمارية التي تقودها الدول الإمبريالية تحت شعار نقل الحضارة إلى الشعوب الهمجية تجرح إحساساتها: حروب الدول الامبريالية في الصين والهند الصينية، وحرب البوير، وحرب استعمار السودان والحبشة، وقمع القبائل الإفريقية، فكانت تنادي بضرورة وقف هذه الحروب والتوقف عن إنتاج الأسلحة الفتاكة، وتطالب بإتفاق الأموال لخير البشرية، دون أن تهتم بفهم سر النظام الرأسمالي، أو بفهم سر الحركات الاشتراكية الناشطة في فرنسا وانكلترا وألمانيا آنذاك. كانت منطلقاتها إنسانية أدبية دينية...

وقد انعكس هذا كله في أدبها وكتاباتهما، وأصبحت من أكبر الداعيات إلى السلام وإلى نيل الحروب.

وفي لاندسكرونا، كانت تقضي لياليها بتحضير الأوراق: وبدأ سيل خافق من الكتابات الأدبية الملونة بلغة بسيطة وجذابة ومفهومة.. وبأسلوب الحكايات (الساعات) الاسكتلندية.

هكذا ولدت أدبية سويدية تحطت بأدبها السويد لتصبح أدبية عالمية..

في عام 1885 توفي والدها الحبيب، وقد أبهظت أواخر أيامه الديون والأمراض، وكان على سليما أن تعمل لوفاء ديون مورياكا ولتثبت للعالم أن بإمكان المرأة أن تكسب المال. وساعدها الحظ، حين هبت ناشطات حركة تحرير المرأة السويدية إيفا بريكسل وغورلي ليندر لمساعدتها.

فبدأت مجلة داغني Dagny المجلة النسائية الأدبية التي أسستها البارونة صوفيا داعية الآداب تنشر قصائدها. وشاركت في عام 1890 في مسابقة أدبية كانت الفائزة بها. وبتشجيع صاحباتها، قررت أن تكرس نفسها نهائياً لعالم الأدب، وهكذا ظهرت في عام 1891 روايتها الأولى (ساغا غوستا برلينغ Gösta Berlings Saga) التي وصفها النقاد بأنها فتح جديد في عالم الأدب السويدي.

تصور هذه الرواية مرحلة من مراحل تاريخ منطقة سكاينا، تدور أحداثها في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كتبت بأسلوب غنائي ملحمي، أرادت أن تقول

فيها أن لا أحد يستطيع أن يهرب من قدره ولا يمكن للإنسان أن يجد السلام إلا بدفع الثمن للتكفير عن ذنوبه.

يقول إليي بولينارد أحد كتاب سيرة حياتها، إن هذه الرواية التي «كانت تنفجر بالحياة والفرح، وبالرقص والمسرات، وبنشوة الحب» كانت تدعش القراء لصدورها عن هذه الأنسة الجادة التي وضعت في الرواية كل ما حلمت به في شبابه، وكل ما هو من خصوصياتها، مخللة في الوقت نفسه بلادها السويد التي أحبها أكثر ما أحببت في العالم».

وقد أثارت هذه الرواية ضجة في الأوساط الأدبية السويدية والأوربية، ونشرت عنها المقالات الطوال في مختلف المجلات، ولاقت ردود فعل متباينة، وتم تنظيم قراءات لها، ورغب كل محبي الأدب بالتعرف إليها، وشجعها هذا النجاح وتعددت كتاباتها وتنوعت من الرواية إلى القصة إلى الأقصوصة إلى الشعر...

وكان أن ظهرت لها في عام 1894 مجموعتها القصصية الأولى «الروابط الخفية»، وهي مجموعة قصص ذات أسلوب بسيط، تذهب فيه من التراجيديا إلى الأدب الساخر إلى الغزل... من الحكاية الخيالية إلى القائمة على السحر والتنجيم.

وفي عام 1895 زارت مع صديقتها اليهودية صوفي إلكان روما، وكانت تزعجها أنباء غزو إيطاليا لبلاد الحبشة، وتثير سخطها الحركات الاشتراكية التي تفاقمت في الدول الصناعية في غربي أوروبا وفي إيطاليا. وتأثرت بأسطورة شعبية عن ظهور المسيح الدجال فقامت بكتابة روايتها «أعاجيب المسيح الدجال» عام 1897 التي تدور أحداثها في جزيرة صقلية في قرية باترنو على السفح الجنوبي لجبل إتنا. فتن السويديون بها - ولا يزال السويديون حتى الآن يفتنون بعالم البحر المتوسط - والمغزى الحقيقي لهذه الرواية أنها تعارض فيها الأعاجيب الدنيوية للاشتراكية (المسيح الدجال) بالمسيحية الحققة.

كانت سلما قد أصبحت شخصية أدبية مرموقة، وأخذت أخبارها تتسرب إلى عالم الأدب في أوروبا الغربية، وبدأت دور النشر تلتفت إلى الأدب السويدي، وترجمت «ساغا غوستا برلينغ» إلى الفرنسية عام 1905 كما ترجمت مجموعة الروابط الخفية عام 1910.

في عام 1901 منحتها الحكومة السويدية منحة، فسافرت إلى بلاد حوض المتوسط للمرة الثانية، وزارت مصر، وملأت جعبة ذكرياتها بأثار مصر العجيبة،

وتراث العمارة الإسلامية وكثائس مصر الحافلة بأخبار لجوء السيدة العذراء والطفل إلى مصر، كما زارت فلسطين أرض النبوات والرسالات... وكان أن سجلت ذكرياتها كلها في كتاب من جزئين بعنوان «أورشليم» ظهر في عامي 1901 و1902 استوحته من حادثة واقعية يمكن تلخيصها فيما يلي: في عام 1896 قرر سبعة ثلاثون مهووساً دينياً من طائفة التقويين (LES Pietistes) من خورونية بلدة ناش، وبتأثير الهوس الديني الذي يكثر لدى بعض الجماعات البروتستانتية، بتأثير أفكار التوراة والتلمود، وفي عهد نشطت فيه الحركة الصهيونية والكولونيالية في أوروبا الوسطى والشمالية، في محاولة لإثارة الناس ودفعهم إلى التوجه إلى الأرض المقدسة.. أن نهاية العالم أصبحت وشيكة، وأن معركة هيرمجنون (مجبذو) الخرافية قريبة الحدوث. فباعوا ممتلكاتهم، ولبوا دعوة الرب للخلاص. كان هؤلاء قسماً من شيعة أسسها بحار قديم من غرونسون يدعى أولاف هنريك لارسون... وفي فلسطين عرفوا مرارة الخيبة، وتعاونوا مع جماعة بروتستانتية أمريكية مهووسة أخرى كانت قد هاجرت إلى فلسطين، تؤمن بقامة المسيح المنتظر، وتحرم العمل والزواج، وفشا الموت في الجماعتين بعد أن غابت آمالهما.

كانت شخصيات أفاصيصةا تقدم لوحة مدهشة فيها أخلاق الفلاحين السويديين البسطاء والسذج، وتطور بشكل مأساوي النزاع عند هذه النفوس البسيطة بين حب المسيح والحنين للعودة إلى أرض الوطن والأجداد.

ونالت في عام 1904 الوسام الذهبي للأكاديمية السويدية تقديراً لأبداعاتها المتنوعة، وتنالت رواياها وأفاصيصةا تتلقفها الصحف والمجلات، بقلم كاتبة لا تنمب وذات أسلوب جذاب ومحبب.

في عام 1905 طلب منها مدير مدرسة هوكسفارنا الأستاذ ألفرد دالين Dalin تأليف كتاب جذاب يحجب الأطفال بين سن التاسعة إلى الرابعة عشرة بالقراءة، ويعرفهم على تاريخ بلادهم وجغرافيتها وعادات أهلها، ويشد السويديين إلى بلدهم لينشئ منهم أمة واحدة، كان ذلك عصر نشأة الوحدات القومية بفعل التطور الاقتصادي - ويفك عزلتهم عن بعضهم بعضاً.

كان هذا الأستاذ قد أخذ الفكرة عن كتاب صدر في فرنسا في عام 1877، ألفه الأديب برونو، هادفاً من كتابه «إحياء روح الأمة الفرنسية» إلى محو آثار هزيمة نابليون الثالث عام 1870 التي أذلت فرنسا، ومحازر تبير ضد شعب باريز وكومونة

باريز، التي تركت شراً في نفسية الشعب الفرنسي، وفرقة إلى أميتين: أمة الفقراء وأمة الأغنياء؛ كان هذا الكتاب قد طبع في فرنسا حتى عام 1971 سناً وثلاثين ومائتي طبعة. أعجبتها الفكرة، وهي المربية المتمرس، فأقبلت بحماسة على تأليف أعظم رواياتها على الإطلاق، وأكثرها شعبية في السويد، وشهرة في خارج السويد، ولم يكن الأمر سهلاً، فقد عكفت على دراسة تاريخ السويد، وقامت برحلات للتصرف إلى جغرافيتها، والتواصل مع سكانها مختلفي العادات والتقاليد واللهجات... وعانت كثيراً لتجد الصيغة التي تجذب الأطفال، وتحببهم بالقراءة وبوطنهم. وهكذا ظهر كتاب الرحلة العجيبة للولد نيلز هولغرسون عبر بلاد السويد، فكان كتاب «ألف ليلة وليلة» السويدي، الذي ألهم خيال الكبار قبل أن يلهم خيال الأطفال، وظهر الجزء الأول منه عام 1906 والثاني عام 1907، وكان أن منحت جامعة أوبسالا المريقة في عام 1907 هذه الأدبية، وياحتفال كبير، الدكتوراه الفخرية.

سيلما لاغرلوف تنال جائزة نوبل عام 1909:

كانت جائزة نوبل قد أنشئت لأهداف إنسانية، وللشكر عن ذنب اختراع الديناميت، واستخدامه للقتل والتخريب، والقضاء على الشوم. وكانت حتى عام 1909 لم تمنح لأي سويدي، مما أثار سخط كثير من الأوساط السويدية على اللجنة الدولية التي تختار المرشحين لنيل الجائزة، وقد عبرت عن سخط هذه الأوساط بمجلة «فالانج» السويدية حين كتبت قائلة: «كان الرأي العام الأوربي، وعلى الأقل أولئك الذين يهتمون منه بقرارات لجنة منح جوائز نوبل، مندهشاً لعدم المبالاة التي تظهرها الأكاديمية تجاه مواطنيها السويديين؛ فهل كان من الضروري أن تذهب بعيداً للبحث في الغرف المعتمدة لجامعة ألمانية عن فيلسوف ألماني مغفور لتمنحه هذه الجائزة؟! ألا يوجد في السويد شخص يمكن ترشيحه لنيل هذه الجائزة؟ وكان أن رشحت سيلما لنيل الجائزة».

رحلة الفتى نيلز هولغرسون العجيبة عبر بلاد السويد:

كان الكتاب تربوياً مخصصاً للأولاد في طور تكوينهم الفعلي من سن التاسعة حتى الرابعة عشرة، كتبه كاتبة رومانسية بلغة شاعرية سلسة وجذابة وبسيطة، كاتبة عميقة الجذور بأرضها، عارفة بتقاليد بلادها وحكايات شعوبها وأساطيرهم. استطاعت فيه الكاتبة أن توفق في وحدة منسجمة بين موهبتها كقاصة وخبرتها

كميرية، وتلور أحداث هذه الرواية الجذابة حول ولد صغير كسول من مقاطعة سكانيا Scania يش أهله من كسله وعجزوا عن دفعه إلى التعلم، فحوّلته جنية المنزل jors إلى عفريت صغير (Lutin) قصاصاً له على كسله ثم حملته إوزة برية، وطارَتْ به ضمن سرب من الإوزات المهاجرات متقلّة من بلدة إلى بلدة... خاف انفصل في بادئ الأمر، ثمّ اطمان متشبّهاً بعنق الإوزة البرية سعيداً بمشاهدة بلاد السويد كلها، ومشاركاً في مقامرات عالم الطيور واللقائق المهاجرة، ليستفيق بعد ذلك مستعيداً شكله العادي، بعد أن أدرك أن الإنسان بتضحيته بسعادته الخاصة أحباب سعادة الآخرين يدرك السعادة الحقيقية.

وتلقت السويد روايتها الجذابة بسعاده وانتشرت في الأوساط كلها، وكانت حقاً رواية جذابة ساحرة تعليمية، وفات مغزى اجتماعي وسياسي وفكري. وكان من الطيبي أن تمنح جائزة نوبل في عام 1909 لأكبر أديبة سويدية عرفت العالم بمملكة السويد البعيدة والمجهولة، التي كانت تعيش في عزلتها منذ أكثر من قرنين. وقد ترجمت هذه الرواية إلى لغات تسعة وعشرين بلداً، وهو ما لم يسبق مثيل له في عالم الأدب حتى ذلك الوقت. وعرفت هذه الرواية شعوب العالم بمملكة السويد القصية المنعزلة القابعة في أقصى شمالي أوربا تلك التي نذت من قاموسها سياسة الحروب والتوسع.

عادت سِلْمَا لاغرلوف عضو الأكاديمية السويدية ودكتورة الشرف، والحائزة على جائزة نوبل إلى مسقط رأسها، إلى منزل أسرتها القديم من مزرعة مورباكا، وقد استردت ملكيتها بما دره عليها عالم الأدب من أموال، وعاشت بين الفلاحين والفلاحات، تشاركهم أعمال زراعة الأرض واستخراج خيراتها، وفي الوقت نفسه زراعة الكلمة.. وأصبح بيتها مزاراً عالمياً.

كانت سِلْمَا أول السويديين الذين حصلوا على جائزة نوبل في الآداب، وكان الثاني هو فرنر فون هيدنستام Heidenstam الذي نالها عام 1916 أما الثالث فكان إريك أكسل كارفلدت Karlfeldet (1933) الرابع هو بار لاجرKFIST Lagerkvist وكانت هي وحدها التي اكتسبت شهرة عالمية وأصبحت في قمة المجد الذي تمثله جائزة نوبل، كما يقول الأديب السويدي كييل سترومبرغ Kjell Stromberg لقد بلغت ترجمات كتابها «عجائب المسيح الدجال» إلى اللغة الفرنسية على سبيل المثال حتى عام 1932 سبعاً وثلاثين طبعة.

سلما لاغرلوف تتابع إبداعاتها:

وتابعت حاملة جائزة نوبل كتابة إبداعاتها روايات وقصصاً وأقاصيص وشعراً، ففي عام 1908 صدرت لها مجموعة مؤلفة من ثماني قصص «ساغات» منها حكاية «ساغا عن ساغا» ترجمت إلى لغات مختلفة، تحت عنوان: كتاب أساطير من السويد، ومن أهم حكايات هذه المجموعة حكاية «بنة المستنقع الكبير» وفي عام 1911 صدرت لها رواية «بيت في ليكلكرونا» وفي عام 1912 صدرت لها قصة «سائق عربة الموتى» استوحتها من كتابات أديب سويدي، وظهر لها في عام 1914 «إمبراطور البرتغال» وهي دراسة سيكولوجية رائعة، قال عنها أحد النقاد: لقد أعطت هذه الأدبية السويد أمجاداً، ورفعت اسم وطنها عالياً، أفضل بكثير مما فعله الملك كارل الثاني عشر.

وفي غمرة أحداث الحرب الإمبريالية الأولى الفاجعة التي أشعلها صراع الرأسماليين المتنافسين للسيطرة على العالم ونهيه، وقفت فيها السويد على الحياد تتفرج على مأساها بصمت صدرت لها في عام 1915 رواية «الرجال والجبابرة والأقزام» مستوحاة من الميثولوجيا الاسكندنافية، كما صدرت لها في عام 1918 قصة «المنفية» عبرت فيها عن اشمئزازها من مثيري حرب 1914، وعن استنكارها للحرب والآلام التي سببتها أمام مشاهد جنون البشر.

وفي عام 1924 ظهر الجزء الأول من قصة مزرعة موريكا، الإرث العائلي لآل لاغرلوف أرض آبائها وأجدادها، وقصة طفولتها وحياتها وذكرياتنا فيها.

في عام 1925 نشر لها الجزء الأول من ثلاثية «آل لوفنسكولده» وظهر آخر أجزائها عام 1928 وهي تعود فيها للحديث عن تاريخ منطقة فرملاند، ولكنها تمزج هذا الحديث بما هو غير طبيعي ولافت للنظر، وأسلوب هذه الثلاثية وبخاصة الأخيرة منها «أنا مفارقة» كما يقول النقاد، بموضوعها وبأسلوبها الواقعي الذي ذهب فيه سلما حتى إلى استعمال اللهجة المحلية في الحوار، يجعل منها رواية فريدة، وهي قصة فتاة «البكارنيه» مليئة بالطيبة وبالروح العملية وبشاش فلاحية وطهارتها، تتزوج من قسيس من طائفة التقويين Pietites أرادت الروائية أن تقول فيها: من يستطيع عمل الخير يستطيع عمل الشر فمن استطاع أن يكون ملاكاً يستطيع أن يصبح شيطاناً، محور هذه الرواية يدور حول هذا التضاد الأخاذ بين الشخصيتين.

وظهر لها في عام 1932 الجزء الثالث من «قصة مزرعة مورباكا».
أما في عام 1933 فقد ظهرت لها مجموعة أقاصيص بعنوان «الخريف» أتبعتها
في عام 1934 بقصة «ميلي» Meli.
خاتمة:

كانت سِلْمَا في هذه الأونة قد تجاوزت منذ وقت طويل خريف عمرها، منذ أن بدأت بتدوين ذكرياتها، وما مر عليها من أحداث، وما شهدته من وقائع، كانت تحاول فيه أن تهرب من عالم حزين كئيب مليء بالأكاذيب والظلم، ومن ذكريات ملايين القتلى وملايين المشوهين في الحرب العالمية الأولى. وها هو عالم ما بين الحريين وصراعاته يطل بوجهه الكالح من جديد، وها هي أكاذيب الديمقراطية، ومؤتمرات نزع السلاح ونفاق عصبة الأمم في جنيف، في وقت كانت تفتال فيه الديمقراطية، ويزداد التسليح تمهيداً لحرب جديدة يموت فيها من جديد ملايين الشباب، وتترمل فيها ملايين النساء ويجوع فيها وينشرد ويموت ملايين الأطفال ويحضر الناس على غير رغبتهم ليموتوا في محزنة جديدة، ليربح تجار الحروب. ومن سوء الحظ أن المراجع التي بين أيدينا، كمادتها في الحديث عن المبدعين، تنتزعهم من الإطار المكاني والزمني الذي يعيشون فيه، ولذلك فنحن لا نملك معلومات كافية عن موقفها من الأحداث التي هزت أوروبا، والألاعيب السياسية التي قامت بها الطبقات الحاكمة التي كانت تعد للحرب العالمية الثانية، ولم أجد في أي مرجع يتحدث عن سِلْمَا لاغرلوف، أي خبر عن وصول النازيين إلى السلطة بتشجيع شركات السلاح وبنوك الرأسماليين الأمريكيين والانكليز والهولنديين والألمان التي مولت النازية، ودفعتها لإشعال نار الحرب... ولا عن مهزلة مونيخ، ولا عن موقفها من قيام أول دولة للفلاحين والعمال في العالم.. ولا يعقل ألا يكون لسِلْمَا موقف محدد من كل ما كان يجري حولها، وإن كنا نخمن أن يكون موقفها معادياً للحروب ولمثيري النزاعات، انطلاقاً من معرفتنا لمواطني السويد الذين رفضوا أن ينخرطوا في الحرب، وانطلاقاً من نزعتها الإنسانية والمسيحية المعادية للحروب..

ماذا كان على سِلْمَا، وهي على عتبة الولوج إلى دار الخلود...؟! هل كان عليها في مواجهة ذلك أن تعود إلى عالمها الخيالي وهي التي لم تستطع أبداً كما قيل عنها أن

تقبل عالماً بلا أساطير وبلا أعاجيب تضفي عليه مسحة من جمال وحب؛ ذلك أنها كانت امرأة ذات قلب كبير ككل النساء الطيبات، وكان مثلها الأعلى أن تمنح الناس قليلاً من الحب، ليتمكنوا من مواجهة القبح في عالم رأسمالي بغيض، همه اختراع الأكاذيب ليدفع الناس ليقْتلوا مع بعضهم، ليستعيدوا بعضهم بعضاً تحت مسميات مختلفة: نشر الحضارة وتمدين الشعوب ونشر الديمقراطية... مثلها الأعلى أن تحررهم من واقعهم المرير، وذلك بحملهم على أجنحة الخيال، ليعودوا أناساً طيبين، كنيلز هولفرسون حين عاد إلى طبيعته البشرية بعد أن أدرك أنه بتضحيته بسعادته الشخصية لحساب سعادة الآخرين يدرك السعادة الحقيقية.

في 16 آذار من عام 1940، وظل الفاشية يخيم على العالم، ماتت سيلما لاغرلوف ليسترخ جسدها في مقبرة إمبرفيلك، في البلد الذي كانت تحبه بين أهلها. ■



توماس مان بمناسبة مرور مئة وخمسة وثلاثون سنة على ولادته

علمان حبال

ARCHIVE

توماس مان

الروائي الذي رفض العودة إلى وطن تحتل

توماس مان أحد الكتاب الألمان المهاجرين القلائل، الذين لم يعودوا للعيش في وطنهم الألماني بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وذلك لأنه رأى أن وطنه مازال محتلاً، ولم ينعم باستقلاله بعد، وأن استيلاء الحلفاء الأربعة (أمريكا والاتحاد السوفيتي السابق وبريطانيا وفرنسا) على ألمانيا النازية المهزومة، قد نقل ألمانيا من الاحتلال الداخلي والقمع الذي مارسه النازيون، إلى احتلال خارجي يمارسه الأمريكيان وحلفاؤهم، فلم تتبدل صورة الاحتلال كثيراً، كما رآها توماس مان، الذي يقول في خطاب ألقاه في فايمار بمناسبة الاحتفال بعام غوته عام 1949، ونشر فيما بعد ضمن أعماله الكاملة عام 1974: «أعرف أن المهاجر من ألمانيا غير محترم فيها، ولم يكن محترماً أو محبوباً قط في أي بلد آخر، يخضع دائماً للمغامرات السياسية والسلطوية التي تحكمه، ومفهوم طبعاً أن الرفض الذي يواجهه به مثل هذا الرجل المنسلخ عن وطنه، قد ساهم كثيراً في رهبتي، وأجفلني، وأبقاني

بعيداً عن ألمانيا طوال أربع سنوات مضت على نهاية الكارثة التي حلت بها، إن المرء يتردد في اجتياز حدود بلد، كان يشكل لديه على مر سنوات خلعت كابوساً مفرعاً، وكان عندما ينظر إلى علمه الوطني في المهجر، يشيح بوجهه مستكراً ومعلوماً بالدعر. لأنه لو بقي في وطنه، لاقتادوه كي يقتل الآخرين أو يستبعدهم، ثم ليلقى حتفه مثل أي معتد محتل.

وهذه المخاوف تبقى في النفس وترسخ، فلا يسهل التغلب عليها أو إخراجها من الدم الذي يجري في العروق.

ولد توماس في 1875/6/6 في لوبيك، من أب ألماني وأم برازيلية، رحلت بعد وفاة الأب إلى ميونيخ عام 1893 مع طفلها الأصغر، ولحق بها بعد عام ولداها الكبيران هاينريش وتوماس مان، وبينما عمل متطوعاً في إحدى شركات التأمين ضد الحريق، كان أخوه الأكبر قد كتب ونشر باكورة أعماله الأدبية، وتبعه توماس عام 1901 بإصدار رواية آل بودنرك - سقوط عائلة - التي دأب سنوات عدة على كتابتها في مجلدين، وقد كانت سبب شهرته العالمية، وقد طبعت وورعت عام 1910 للمرة الخمسين، وحصل بها أيضاً عام 1929 على جائزة نوبل للآداب.

وبعد مقاومته الشرسة للنظام النازي الدكتاتوري، اضطر للهجرة عام 1933م، وأقام في سويسرا ثم في أمريكا، حيث حصل على الجنسية فيها عام 1944 بوصفه لاجئاً سياسياً بشكل مؤقت بناء على طلبه.

لكنه لم يكتب طوال السنوات التي عاشها في المهجر، كلمة واحدة ليس لها صلة مباشرة بألمانيا وطنه. كان شعبه يعيش في قلبه وفكره وأحلامه، وبقي إنتاجه الأدبي كله ألمانياً غير قابل للتعميم أو التأويل أو حتى للتصرف في ترجمته إلى لغات أخرى. كان أدب توماس مان نابعاً دوماً من تاريخ ألمانيا وحاضرها، ومتطعماً إلى مستقبلها، وتفوح من سطوره أنفاس الشعب كله، ولاسيما أغليته الفقيرة العاملة.

وكثيراً ما لجأ في رواياته وقصصه إلى السخرية اللاذعة المريرة؛ كان يقول دائماً:

«الضحك لأسباب عميقة داخل النفس، هو أثمن وأجمل ما في هذه الحياة».

وعندما عاد عام 1930 من رحلة إلى مصر وفلسطين، كتب يقول:

لم يخترع شعراء أوروبا وأمريكا الكبار أي شيء جديد طوال حياتهم، كل ما فعلوه هو أنهم قرؤوا بتمعن ما وصلهم من الشرق، وملؤوا به أرواحهم، ثم أعادوا صياغته بقوالب جديدة.

وعندما انتقده الروائي البرليني ألفرد دوبلين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، واتهمه بالتكرار لوطنه، أجاب يقول باختصار:

«هنا ليس نقداً أدبياً، إنه تخطيط وضياح بين مفهومين عن الوطن ألمانيا، إنه خلاف بين وجهتي نظر أساسيتين، فأنا لا أرى في ألمانيا إلا وطناً حراً بكامله، يملك إرادته الروحية والأخلاقية المستقلة، ويورثها إلى الأجيال القادمة».

أما مشكلة إبتعاده عن وطنه، والتفكير باختلاف البيئة وأساليب المعيشة والمواقف الإنسانية تجاهها، والخوف أن ينسى المنترب لعتة الأم، ولا يستطيع التفاهم مع مواطنيه في الداخل إلا صعوبة؛ فهو يرى أن هذه العوامل كلها قد ساهمت في إحجامه عن العودة، وتبديته رغماً عنه حبس المهجر، وهو يعني بشدة أن يكون ذلك ترفعاً منه أو غروراً أو سوء قصد، قال في خطابه عام 1949 في فرانكفورت:

«يجب أن أضع بوصوح أمام عيني، ومع كل خطوة أؤرم بها هنا، أن ظروف شفاء ألمانيا من مصابها قد وضعت أيضاً العراقيل والعقبات في طريق عودتها إلى أتمائها الحضاري الأوروبي؛ بل وجعلت هذا الطريق بعيداً جداً، بدلاً من أن تساعد على تجاوزه، فالانقراض التي تحيط بي من كل جانب قد خلفتها الكارثة الوطنية شواهد محسوسة، وتركت البلد ممزقاً ومقسماً إلى مناطق تحتلها القوى الأجنبية المنتصرة في الحرب. إنني أفهم ذلك الحداد الوطني الصادق والصبر المر الذين تنطلق منهما، سواء بأصوات مرتفعة أو منخفضة، كلمة «الاحتلال الأجنبي».

ولكن دعونا نعترف بأن النازية كانت الوباء الذي جثم على صدر ألمانيا طوال اثنتي عشرة سنة، وأنها السبب أيضاً في وقوعها تحت الاحتلال الأجنبي الأكثر سوءاً وخطراً.. إن ما يجري الآن تحت نير هذا الاحتلال أكثر إبلاماً وإذلالاً، وأثقل وطأة على النفوس، وأن الشوق إلى حرية الوطن ليس غريباً عن أي شعب من شعوب العالم، وأنا أعلم أن الاحتلال سوف ينتهي في يوم قادم من الأيام، لكنني كما أقف أمامكم الآن، أرى نفسي عاجزاً عن فعل أي شيء لتحقيق هذا الهدف». وانتهى توماس مان إلى القول:

«أنا لا أعترف بهذه المناطق المبعثرة هنا وهناك وطناً لي، وأقوم بزيارة ألمانيا نفسها كاملة وليست محتلة.. ترى من سيضمن لي إعادة توحيدها، غير كاتب حر يعد ألمانيا وطنه الحر الحقيقي الوحيد ويكتب بلفته الحرة أيضاً التي لم تخضع، كما قلت» لميت المحتلين والاحتلال»^{١٢}.

من أهم أعمال «توماس مان» الأدبية الأخرى التي رسخت مكانته أحد أكبر وأهم كتاب القرن العشرين، هي رواية: «جبل السحر» التي صدرت عام 1924 ومستصدر ترجمتها إلى العربية قريباً عن دار ورد في دمشق، وكذلك ملحمته «يوسف وإخوته» عام 1933، ثم «دكتور فاوست» 1947 التي جابه فيها التطورات السياسية في ألمانيا بعد الحرب، ورفض بعناد أن يعود إلى وطنه، بوصفه مازال محتلاً، ومعترفاً بأنه عاجز عن المساهمة في تحريره، فهو لا يملك سلاحاً غير الكتابة، التي لم تعد في رأيه كافية لتحرير أوطان احتلتها المدافع بوصفه والقنابل والطائرات.. لم يعتقد مان بأن شعباً خضع اثني عشرة سنة للقهر والتعسف النازي قادر على التحرر من نير الاحتلال الإمبريالي الأمريكي، ولهذا بقي بعيداً عن وطنه، وعندما كره أميركا، وأثارت وحشتها في إذلال الشعوب سحقه وعصيه، هاجر منها أيضاً عام 1952 إلى سويسرا، وعاش في قرية قرب زيورخ، تدعى «كيلش بيرغ» وكتب أعمالاً متميزة كثيرة، منها رواية «اعترافات المحتال فيليكس كرول» ورواية: «المخدوعة»، والقسم الأول من مذكراته.

واجه «مان» حملات نقدية لاذعة بسبب تصريحه في أثناء زيارته الأولى لألمانيا بعد الحرب، أنه سيبقى في المهجر، ولا يريد أن يعيش في وطنه المحتل، وناصبه الكثيرون العدا، ومنهم الشاعر المشهور برتولت بريخت الذي دعاه إلى العيش في الجزء الشرقي من ألمانيا بعد تأسيس دولة ألمانيا الديمقراطية الاشتراكية، لكن «مان» رفض ذلك أيضاً، ووصف السوفييت السابقين بأنهم محتلون مثل «الأمريكان» سواء بسواء (علماً بأن خصومه اتهموه أكثر من مرة بأنه شيوعي).

في آخر زيارة قام بها إلى مدينة لويك مسقط رأسه في ألمانيا، قبل وفاته في مدينة زيورخ في 12/8/1955، قال لزوجته:

«نعم أنا ألماني، لكنني ألماني - عالمي، إنني رسول الحضارة الألمانية إلى العالم، وسأبقى أميناً على هذه الرسالة في السنوات القليلة الباقية من حياتي...» ■

اعبار ثقافية

ت: هدى أنتيبا

من أوصلو إلى رام الله

حصلت رواية الشاعر الفلسطيني «كرم مسلم» قصة عقرب ينضج عرقاً» جائزة مؤسسة «قطان» قبل عامين من الآن، لتصدر هذا العام مترجمة إلى اللغة الفرنسية.. وتلقى مبيعاتها وواحداً في بلاد الفراتكوفرية. وبدور موصوع الرواية حول شاب فلسطيني يلتقي حساء فرنسية، يزين كتفها الأيسر وشم على شكل عقرب، وذلك في قاعة للرقص في مدينة رام الله. لتشكل قصة حب من طرف واحد، خلفيته تداعيات تمخضت عنها اتفاقيات أوصلو، وأدت إلى اختناق تدريجي يمارسه الإسرائيليون على فلسطيني الضفة الغربية وقطاع غزة.. فالبطل معلق في الفضاء أسوة بسائر المواطنين الفلسطيني في تلك البقاع، الذين يعانون من إطباق المحتل الخناق على حياتهم اليومية في رام الله بشكل أساس (العاصمة الثقافية لفلسطين المحتلة).. ويقول مسلم:

«تعد الرواية فرصة مناسبة لفضح الممارسات الإسرائيلية اللاإنسانية بحق فلسطيني الداخل». «وأكرم مسلم» من مواليد «تلغيت» (قرب نابلس) عام 1979، وهو صحفي وشاعر، نشر عام 2003 مجموعته الأولى «مواجس الاسكندر» قبل أن تصدر روايته «قصة عقرب ينضج عرقاً» عام 2008، لتشهد مجلة «جون أفريك» في عددها منتصف شباط 2070 بهذا العمل المدمج بأعمال عنف الاحتلال الإسرائيلي، وانعكاسها على حياة فلسطيني الداخل الاجتماعية والسياسية والتجارية و.....

فشخصيات الرواية عاجزة عن مغادرة قريتها، نظراً للحواجز العسكرية الإسرائيلية التي تحاصرها من كل حذب وصوب.
هذا إلى جانب «جدار العار» كما تدعوه «الجون أفريك» الذي يحول دون أية تجاوزات لتلك الحواجز، ويعرض من يقفز فوقه للسجن مدى الحياة، أو الموت بأسلاك سياجه الكهربائي. صدرت الرواية عن دار آكت سود /سندباد الفرنسية قبل أيام.

«نيتشه» وترويض الفن التاسع....

وأخيراً استطاع ميشيل أنفري إخراج الفلسفة من غيوتياتها إلى تجليات الفن التاسع.. فقد تحول السيناريو الذي كتبه حول حياة (نيتشه) من السينما، حيث يرى النور العام القادم، إلى الفن التاسع، مع نشر دار لولامبار الباريسية سيرة الفيلسوف الألماني الشهير في كتاب عنوانه نيتشه وميشيل أنفري فيلسوف فرنسي، اشترك مع الفنان التشكيلي ماكسميليان لوروي في نعل تجربته مع نيتشه إلى قصص خيالية مصورة طبعت على شكل رسوم كرتونية ملحدة، تروي علاقة نيتشه بوالدته وبشقيقته خلال طفولته.

تسلط الضوء من ثم على صداقته مع «فاغر» و«بيزيت» صاحب «كارمن» (الجنوب في مواجهة الشمال) و(بيترغامست) لتتوقف عند معشوقته (لوا نديراس سالومي) لتتابع الرواية المصورة رحلات فيلسوف ما وراء الحداثة، من (كولون) إلى (اندغادين) و(البندقية) و(نيس) و(نومبورغ) و(توريثو) ليدشن نظيره (أنفري) فلسفة في تناول الجميع، من ناشئة إلى رجل الشارع، الهامش الثقافي المختلف بين تلك الشرائح؛ فلسفة أسلوبها غير أكاديمي، هي أقرب إلى الرواية منها إلى النقد والدراسة والتحليل..

«مورافيا» الصحفي..

ظلت كتابات الروائي الإيطالي ألبيرتو مورافيا الصحفية بعيدة عن تناول سيرته الذاتية، حتى جاء مؤرخاً (رونيه دوسيكاكي) ليسلط الضوء عليها، في مؤلف صدر خلال آذار 2010 عن دار (فلاماريون) الفرنسية، وعنوانه: «الصحفي مورافيا»، يكشف من خلاله (دوسيكاكي) أسفار الروائي الإيطالي الشهير هرباً من إقامته

(عرجه وإصابته بسل العظام عام 1916 وهو في من التاسعة، فتابع مراسلاته مع كبريات الصحف الإيطالية، من فاشية (إيل تيغيري) إلى مناهضة لتلك الأخيرة: (لا غاز تياديل بوبولو).. تنقل (مورافيا) صاحب (اللامبالون) و(الطموحات الفاشلة) و(السأم) و(العاشقة الخائنة) و.. بين باريس 1997 ولندن 1931؛ حيث التقى بكل من (بيتيس) و(فورستر) و(فيرجينيا وولف) و(روجيه مراري) و(لايقون ستراشي) (جماعة بلوميري) ليصل إلى براغ، يوم كانت تشيكو سلوفاكيا ثامن قوة صناعة في العالم، راسل خلالها كلاً من إيل كوريرا ديلاسيريا و(لاستمبرا) قبل أن يحك في نيويورك عام 1935 والمكسيك وفي الصين عام 1937؛ صور رحلاته الأخيرة تلك في (لاغاز تياديل بوبولو) إلى جانب كتابته لسيناريوهات حفنة من الأفلام الإيطالية، ووصل (مورافيا) إلى اليونان عام 1939 بعد ظهور محلة موكلها من تقوده، وقام برئاسة تحريرها هي «كاراتيري»...

عجائب المدن

بعد سنة كاملة قضاهما «ويليام داريميل» من «دلهي»، حرج المؤرخ البريطاني بانطباعات من وحي العاصمة الهندية، دونها في كتاب من أهم المؤلفات التي تناولت تلك الحاضرة المتعددة الأثنيات.

ولأن (ويليام) صحفي وناقد، إضافة إلى كونه من المؤرخين المبدعين، جاء مؤلفه مدينة العجائب الصادر عن دار «أبيض أسود» شاملاً وافياً.

انطلق «داريميل» من عمارة نيودلهي المدججة بمعالم تعود إلى أيام السيطرة المغولية، التي تركت بصماتها في هندسة تلك الحاضرة العريقة، لتختلط عمارتها بالآثار الهندوسية القديمة، وصولاً إلى مرحلة الاستعمار البريطاني للهند، واستمرت أكثر من 400 سنة.

ولم تقتصر ملاحظات هذا المؤرخ ويوميته على العمارة، وإنما تجاوزتها إلى العادات الهندية والإسلامية المتوارثة واحتفالات الأعياد والمناسبات الاجتماعية، لتجتمع (مدينة العجائب) بين الحياة اليومية لسكانها، وبين البعد التاريخي لعاصمة غنية بفولكلورها وتقاليدها ومطبخها وموسيقاها..

كوكتيل «كوكتو»

قبل 120 سنة من الآن، كانت ولادة (جان كوكتو) في لافيت، لعائلة برجوازية فرنسية، مهدت أمامه طريق احترام الأدب والفنون التشكيلي والمسابح معاً تحتفل فرنسا اليوم بعبقرية هذا الأديب المتعدد المواهب، من خلال إصدار أعماله الكاملة إلى جانب تنظيم معرض خاص بلوحاته التشكيلية، كتب (جان كوكتو) الشعر منذ مطلع شبابه كما في ديوانه (قواعد) لينتقل من ثم إلى الرواية: توماس المخادع، ليخرج حفنة من الأفلام السينمائية من إعداده على غرار (أورفيوس) حط على خشبة المسرح في أعمال عدت روائع الخشبة الفرنسية (الأهل الرهيبيون) ليمارس التشكيل، ويشارك في معارض عدة. يأتي (كوكتو) في طليعة (الموجة الجديدة) و(مجموعة الستة). تأثر بزميله بيكاسو وبالسريرية الأدبية ترك بصماته في المسرح والشعر الفرنسي الحديث رغم تعاطيه الأفيون، دخل الأكاديمية الفرنسية أواخر حياته، ليغدو لسان حال عصره..

عالم (ليسينغ الهجين)...

أحسنت لجنة تحكيم جائزة نوبل، بمنحها عام 2007 الأدبية البريطانية «درويس ليسينغ» تلك الجائزة، مما هي الرواية الأكثر ترجمة إلى لغات العالم، تصدر رواية جديدة لها، عنوانها: «فيكتوريا وآل ستافيني» تسلط الضوء في هذا العمل الأدبي على العلاقات المتوترة إلى اليوم بين البيض والزنج في أنحاء متفرقة من العالم: كالولايات المتحدة وبريطانيا وغرب أوروبا، وصولاً إلى جنوب أفريقية، مهد «الآبارتيد» التمييز العنصري وتناول أحداث «فيكتوريا وآل ستافيني» مصير فتاة زنجية تنتمي إلى حي شعبي لندني، اكتشفت في سن التاسعة عالم «ستافيني»، وهي أسرة من الممثلين البيض سرعان ما تصبح «فيكتوريا» الخادمة السمراء مراهقة حسناء، يقيم معها نجل تلك الأسرة البيضاء «توماس» علاقة حبه تتمخض عن ولادة طفل هجين، ترفض العائلة الاعتراف به. فتعمل «فيكتوريا» على تربيته حتى يكبر عندها يستقبله «آل ستافيني» بالترحاب، للاستفادة من عمله، نظراً لنجاحه في تخطي بشرته التي تميل إلى اللون الحنطي ليس إلا!

قيصرة الأدب الروسي

«ألكسندر مارينينا» عرابة الرواية البوليسية الحديثة في روسيا.. صدر لها مطلع العام رواية جديدة عنوانها: «الراحة نفسه» ترجمتها إلى الفرنسية دار «الوسوي» ليطلق عليها النقاد «أغانا كريستي» الأدب الروسي المعاصر. ونشرت أولى روايات «مارينينا» على شكل مسلسلات في مجلات وصحف روسية عدة لتسجل على أرقام المبيعات في أنحاء البلاد. تدور أحداث هذه الرواية في كواليس المسرح والسينما والغناء؛ حيث تتضارب مصالح إحدى نجومات الغناء مع أطماع مدير أعمالها المتآمر مع جدها لابتزازها، لينتصر الشر نهاية المطاف، رغم التحقيقات المكثفة التي تجربها المفتشة القديرة بطة الرواية: «أنسطاسيا كامنسكايا». وكانت «الكسندرا مارينينا» تعمل في سلك الشرطة الجنائية الموسكوفية في التسعينيات من القرن الماضي؛ استقالت من وظيفتها تلك، وهي برتبة كولونيل، قبل عقد من الآن لتتصرف كلياً لكتابة الرواية البوليسية.

ابن الرواية الإيطالية البار..

ساندرو فيرونيزي «ابن الرواية الإيطالية البار» لا يزال عاصياً على عالم الأدب في الغرب؛ عالم يشهد انهيار حضارته الراقصة على شفير بركان العولمة.. فالنظم الاجتماعية في القارة العجوز، حتى الاقتصادية منها، لا تعمل؛ لا بل توقفت عن تحركاتها السابقة، لتهرب إلى الأمام. هذا ما ترجمه «فيرونيزي» في روايته الجديدة «بروتشيتارويا» أو «احتراقي يا طروادة»، وهي الصرخة التي أطلقها الإغريق في «الإلياذة» عند خروج أشجع فرسانهم من حصان «طروادة»، للدلالة على نهاية حضارة ذات صولة وجولة. وتجري أحداث رواية «احتراقي يا طروادة» في إيطاليا اليوم، بعد أن تحولت إلى مجتمع استهلاكي حسب الطراز الأمريكي. ويدين «ساندرو فيرونيزي» هذا المجتمع في روايته تلك، واستغرق عشرين عاماً في كتابتها، وهي المعبأة بثورة بازولينية حركت الشارع الأوروبي، على غرار ما صنعت روايته السابقة «الفراغ»، ونشرت عام 2008، لتتدف نسخها في إيطاليا خلال أقل من شهر واحد.

سحر «أريان»

«أريان منوشكين» المسرحية التي زارت دمشق مرات عدة، تقدم اليوم على خشبة الشمس في باريس، أحدث روايتها: «غرقى الأمل المجنون»، وهو نص ملحمي

شاعري، يستوحى المشاعر الصادقة لمسرح جديد في مضمونه وشكله. تستعيد «فيوشكين» الخدع التقنية المعاصرة، لتعود إلى الكلاسيك على صعيد شاعرية الكلمة وعمق الرموز. اقتبس موضوع «غرقى الأمل المجنون» عن رواية «جول فيرن» المعروفة: «في ماجيلاتي»، حين تعلق سفينة ضخمة في المياه القطبية المتجمدة، ويبدأ التخطيط وتظهر الانهيارات النفسية لركابها. تجمع المسرحية بين فيلم يصوره فريق سينمائي عشية الحرب العالمية الأولى، يتناول غرق السفينة، وبين أصداء النضال الاشتراكي خلال عام 1914 لتحقيق المساواة والسلام في القارة المعجوز. كتبت نص المسرحية المقتبسة: «أريان منوشكين» والقاصة الفرنسية «هيلين سيكزو». ليؤدي ثلاثون فناناً وممثلًا من مسرح الشمس أدوار بطولية مثق شخصية في هذا العمل الإبداعي الجديد.

«ميفيل» بين الخير والشر..

يعاني «هيرمن ميلمل» كثيراً من مزاحات القارئ الأمريكي الذي حمله يوماً إلى مصاف المباشرة، لينعته فيما بعد بالحنون؛ فرغم النحاح الذي حققته روايته البحرية: «موبي ديك»، إلا أنه سرعان ما واجه الفشل في تسويق قصائده ومجموعاته الشعرية. ليعترف به الأوروبيون انّذي يبدون حالياً تُشر أعماله الكاملة، على عرار روايته: «بارتلي وبيلي باد»، عند دار «فيليب يافورسكي» عالممار. و«بارتلي» بطل هذه الرواية، ينسخ الملفات في إحدى المكاتب النيويوركية، يتوقف فجأة عن العمل رغم أداء وفاء للخدمة لا غبار عليهما. يشير قراره هذا دهشة رئيسه الذي ينقله، بعد أن يعتصم «بارتلي» في مكتبه، إلى سجين يقضي فيه أيامه الأخيرة. أما سبب إحجام هذا الموظف المثالي عن العمل، فلأنه تحول إلى رسالة ميتة، على غرار الرسائل التي ينسخها؛ رسائل شيطانية في شكلها ومضمونها. من «بارتلي» ينتقل «ميفيل» إلى سفينة حربية بريطانية عام 1797، يصطدم قائدها مع كابتن يحمل السلاح، ليواجه كل منهما «بيلي» البحار الذي لم يبلغ 27 عاماً. إعاقه «بيلي» في لسانه، جعلته بطيء التعبير، لذلك ينصرف إلى الغناء. يظهر الشيطان بصورة الكابتن «كلاغر» الغيور الحمود الذي يهتم «بيلي» بالإعداد لتمرد على السفينة. يصاب الشاب بصدمة نتيجة هذا الاتهام، فيستجد بالقائد العام الذي يحكم على «بيلي» بالشنق رغم براءة المتهم. ينفذ الحكم أمام طاقم الباخرة إرضاءً لنزوة الشرطي «كلاغر». رغم وفاة «ميفيل» عام 1897؛ وهو من مواليد نيويورك لعام 1819،

من دون استكمال الرواية تلك، ونشرت عام 1924. إلا أن العبرة التي تحملها ستظل خالدة.

السطاط القراءة..

«شارل أنطوان» أصغر أدباء أوروبا، تستضيفه معارض الكتاب، ليلقي المحاضرات حول أهمية المطالعة:

المدماك الذي جعل منه اليوم أديباً متوجاً، ولم يتجاوز سن الحادية عشرة. من لندن انتقل إلى بيروت، ليحط مؤخراً في باريس مطلع نيسان، مشاركاً في معرض السبب التي نظمت في تلك العواصم، بعد أن حصرت ثلاثيته: «القرصنة» جائزة أدب الناشئة للعامين الماضيين على التوالي 2009/8.

تعكف كل من الصين واليابان والجزائر على ترجمة ثلاثيته إلى لغاتها، وسيصدر هذا العمل الأدبي العام القادم، بعد أن انكث عشرات المدارس على دراسة أسلوبه الأدبي في أنحاء أوروبا. بدأ «أنطوان» الكتابة في سن التاسعة، لتشر له والدته «آنا كروس»، وهي أديبة وناشرة فرنسية، أولى قصصه القصيرة، قبل أن عليه دور النشر في كل من فرنسا وبريطانيا وإيطاليا وإسبانيا. يلور موضوع روايته القادمة حول علاقة الآباء والأبناء، واستحالة ردم الهوة بين الأجيال، ويدعو «شارل أنطوان» الناشئة إلى القراءة، لأنها، كما يقول، مفتاح النجاح.

أدبيات «البندقية»..

للمدينة العائمة «البندقية» عشاق وعاشقات من الأدباء المتعددي الجنسية على غرار «توماس مان» و«هيمنغواي»، واليوم «دوناليون» الأمريكية و«دومينيك مولر» الفرنسية.

تقيم الأولى منذ ربع قرن في البندقية، لتخصصها بروايات عقد، أحاسها بالنسبة لـ «دونال»: «تسبيحة الأبرياء» وصدرت باللغة الإنكليزية في الولايات المتحدة قبل أيام، كما نشرت زميلتها «دومينيك»: «هورنا (أي بحيرتنا) مطلع آذار في باريس بلغة «موليير». وتعدّ «تسبيحة الأبرياء» الرواية السادسة عشرة للأديبة «ليون»، تخضع أحداثها لتحقيقات بطلها المحقق «برونتي» - المتزوج من إحدى أرستقراطيات البندقية حاضنة الأسر الإيطالية النبيلة، الذي يكشف الجرائم التي ترتكب في المدينة العائمة بعد جهود جبارة. أما نظيرتها الفرنسية، التي تملك دار نشر إلى جانب

احترافها الصحافة وكتابة الرواية، فقد حطت رحالها في البندقية منذ سبع سنوات. يدور موضوع «هورنا» حول مقتل سائح بريطاني في حياة هسان أغوستيو، إحدى أقيّة المدينة الإيطالية، وتمجّ الرواية بمحطات زمنية، نظراً لتخصص الأدبية الفرنسية بتاريخ الفن الأوروبي، لتسلط الأضواء على الجوانب الخفية من تلك الطبقة الأرستقراطية الأقدم في القارة العجوز؛ أفرادها ينحدرون من نبلاء إمارة تصدرت للاحتلال النابليوني والنمساوي.. ولا تزال تفخر بأمجادها؛ كذلك الأمر بالنسبة إلى صديقة «دونا» الكاتبة «توني سييدة»، ونشرت الشهر الماضي مؤلفاً عنوانه: «على خطا برويتي»، يتوقف فيه القارئ عند أماكن تجري فيها الجرائم والتحقيقات التي تناولتها «ليون» في أعمالها. ■



السياج وسيتويل في المنهج والمصطلح

د. نذير العظمة

هل ينبغي أن نحقق ونتحري قبل أن نعرض ما يتضمنه الكتاب، أم تكفي بالإشارة ونهمل الإحاطة؟

وهل الحيوية الثقافية تعني ألا نحقق الأصول ونثبت الأنطباعات السريعة عنها، فيشكل المنهج على المتلقي ويضطرب مصطلح المرسل؟

تتطلب المعرفة العودة إلى ما تضمنه كتاب هيرشاكوفيتش "السياج وإديث سيتويل" كما يتطلبه اللوق، ولكن لا يصح أن نعالج تحقيقاً علمياً بروح الإثارة الصحفية. إن حوار الثقافات وتفاعلها حقيقة مستقرة؛ فعلياً بهذا الحوار؛ علماً أن ظاهرة التأثير والتأثر التي بنيت عليها أطروحة الكتاب لا تعني التبعية الثقافية، بقدر ما تعني افتتاح العقل والوجدان على رياح العالم الفكرية وإدعائه الفنية.

النقد حق، ولكن للنقد أصول ومتطلباته حين يتجاهلها المرء يتضح أنه لا يتوخى الحقيقة؛ بل أغراضاً شخصية. وتقتضي النزاهة ألا نغيب الإبداع والمبدعين، وأن نقدر جهودهم وتضحياتهم على أساس معرفي منهجي، وبمصطلح واضح. كما لا يصح أن نجترئ بيتاً من هنا وبيتاً من هناك يوافق هواتنا من كلا الشاعرين. لا بد من أن نفهم تجربة المبدع بموضوعية محايدة ولنفعل هذا لا بد من أن نعدّ المصادر التي اعتمدناها، والترتيق الذي بلدنا فيه عناية بالغة، لأنه لا يفصل عن المنهج.

ورغم سعة توثيق نتائج التأثير الذي يراه الباحث وتقلبه بين قصيدة للسياج وقصيدة لسيتويل، إلا أن ملاحظتنا الأساسية لا تنصب على المنهج نفسه أو وثائقه فحسب، حين يتحلل المرء من الوثائق، يستطيع أن يقول ما يقول بلا مسؤولية.

وكيف يستقيم فهم كتاب ما حين تفصل المنهج عن المصادر، والمصادر عن المنهج، وحين نسلخ عن هذا وذاك مصطلحاً متميزاً صيغ من خلال البحث ومنهجية؟! علماً أن

المنهج المقارن الذي اعتمدته دراسته، يتركز على المصادر التي تعامل معها المبدعان ويتناول التفاصيل والجزئيات قصيدة قصيدة، لا العموميات، ويستبسط المسار التاريخي الذي تحكم بهذا التعامل مع المصادر من خلال مصطلح واضح لا لبس فيه. والعموميات التي يظنها المرء كذلك في علاقة الشاعر بالشاعرة، هي خصوصيات تؤيدها علاقة السياب التاريخية بالشاعرة سيتويل، كما يؤيدها قاموس أكسفورد الأدبي عن الشاعرة، ويشي على ذلك الموسوعتان البريطانية والأمريكية.

ولكن عندما لا يأبه المرء بالتوثيق، يخرج إلى نقد ملفق سريع مجتزأ، ويسحب على الدراسة كلها، فيخيل له تخمينه أن خصوصيات سيتويل هي عموميات، فيناقض معلومات قاموس أكسفورد والموسوعتين المذكورتين معاً، علماً أن هذه المصادر كلها تتكلم عن شاعرة غريبة، لا يتجرأ أصحاب الاختصاص أن يتاولوها قبل أن يتحروا المصادر المعنية بدقة.

ونحن لم نكتف بالمصادر إيماناً، بل عدنا إلى المجموعة الكاملة للشاعرة في باب مستقل من أبواب الدراسة، وأثبتنا ملائمتها الشعرية بالمقارنة مع شعر السياب مضموناً وشكلاً بالشواهد الشعرية التي ترجمناها من قصائد في المراحل كلها. من لا يريد أن يكتف نفسه غناء الرجوع إلى الكتاب ككل، بله المصادر، ويريد العجالة والاجتهاد من دون تدقيق أو تحقيق، يخرج من دائرة النقد المقارن إلى التأثير الانطباعي السريع. وليغطي ذلك كله يتكلم عن ماورائيات ملفقة عن الأدب المقارن، فيخرجه من ظاهرة تاريخية إلى رجم في الغيب وهو تعامل لا مبرر له.

دراستنا المختصة تتكبد وظيفة النقد المقارن، وتبحث في التاريخ والوجدان الإنسانيين عن أسباب سقوط الحضارة الغربية. ويستحسن أن نربط الجانب الحضاري الروحي لمفهوم إليوت بالجانب الأخلاقي لمفهوم سيتويل لهذا السقوط.

لقد انصبت دراستنا على رؤيا كل من السياب وسيتويل في الأشكال والمضامين مع الشواهد والأمثلة، ولو أن المتلقي يبدل جهداً مسؤولاً في قصص الباب الرابع «ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب» والباب الخامس «السياب وسيتويل بين المسيح والموت»، والباب السادس «السياب بين مؤثرات إليوت وسيتويل»؛ لو يفعل ذلك لتبين له المنهج والمحور اللذان ربما يستغلخان على القراءة السريعة.

وواضح أنني كما قد مقارن لست معنياً بالسرقات الشعرية؛ بل بالفاعل الحضاري بين الثقافات، وأن مصطلحات التأثير والتأثر التسعة في متن الكتاب، تستبطنها من علاقة السياب بسيتويل، التي ترتبط ارتباطاً خصوصياً وعضوياً بشعر الشاعرين اللذين فصل فيهما القول من خلال قصائد كاملة بعينها في مراحل متدرجة من مرحلة «رؤيا فوكاي»، إلى مرحلة

«أنشودة المطر» إلى مرحلة «النهر والموت» التي يقابلها عند سيتويل «ثلاث قصائد للعصر الذري»، و«وما يزال المطر يسقطه» ف«نهر ليث» بعد أن قدمت الشخصية الشعرية لكل منهما، واستبطنا مصطلحاً خاصاً يكشف عن خصوصية العلاقة بينهما، وأبرزنا المراحل التاريخية التي مرت بها هذه العلاقة، ودرسناها دراسة تفصيلية موفقة بقصائد كل من الشعارين في مراحل ثلاث: أولاً: مرحلة التقليد والمحاكاة - ثانياً: مرحلة المعارضة والمحاكاة - ثالثاً: مرحلة الإبداع والتجاوز.

لنصل إلى نتيجة واضحة، هي أن الشاعر العربي الحديث في أغلب الأحيان يتعامل تعامل القادر الوائق مع التقاليد الشعرية الإنسانية، ليلبي حاجات مجتمعه الفكرية، والفنية، ويؤيدها بالإبداع من خلال التفاعل، متمثلين بالسياب متخذين علاقته التاريخية مع سيتويل قضية للدراسة؛ فالإيحاء الأساسي الذي تنطق به الدراسة هو هذا التميز عند السياق السلي لم يهبط عليه من الغيم؛ بل لبتق من حاجاتنا الحيوية، وتليتها من خلال التفاعل مع الآخر الإنساني.

ويكفي أن نعتقد فضلاً كاملاً عن خصوصية الصورة والرمز عند كل من السياب وسيتويل، والفروق التي بينهما، وفصلاً آخر عن السياب وإيوت وسيتويل، والفروق في الرؤيا الشعرية عند كل منهم لارتباطها بالشروط الإنسانية والحضارية التي تختلف من شاعر إلى شاعر فالخاص هو الذي نغنيا إليه لا العام، فكيف يصح أن نفصل المصطلح عن المنهج، والمنهج عن المصادر لنصل إلى ما يرضي الهوى؟

إن اجتزاء المراحل يؤدي إلى اجتزاء الأحكام، واجتزاء الترجمة والمصطلح. لقد صرحنا أن التأثير بدأ فكرياً، وتشعب إلى التقنيات الشعرية، وهو تدرج منطقي لأن تذوق الأسلوب أكثر صعوبة من فهم الأفكار؛ لا سيما حين تتعاطى نصوصاً شعرية بلغة أجنبية.

وماذا يمنع أن يكون السياب قد تأثر في قصيدته «رؤيا فوكاي» بأفكار «ثلاث قصائد إلى العصر الذري» لسيتويل، أكثر مما تأثر بتقنياتها. ثم تأتي مرحلة ثانية يكون فيها التأثير التقني هو الأبرز، كما في قصيدته «أنشودة المطر» وقصيدة «يجري مخضراً نهر ليث» لسيتويل.

أما الترجمة فهي من مفهوم الثقافة والإبداع عندي؛ فبعد أن ترجمت «Allegory» بالقصة الرمزية، وجدت أن هذه الترجمة لا تستوي مع التقنية الشعرية لكل من السياب وسيتويل، فسككت اصطلاح الاستعارة الرمزية، وشرحت بالأمثلة، ومن يتجاهل ترجمتي واصطلاحاتي وأمثلي وشرحي يجتزئ النص الشعري المعني، ويدخل خللاً على التواصل معه لا ضرورة له.

«ما يزال المطر يسقطه» لسيتويل هو لازمة القصيدة وعنوانها في آن، والترجمة (يسقط) وليست (يساقط)؛ لأن استمرارية سقوط المطر لا تأتي من صيغة (تفاعل) بل من الفعل

المساعد (مايزال). يتأكد لنا ذلك حين نرجع إلى (كل وأخواتها ومعانيها) في أي مرجع للنحو، وصيغة الثلاثي (فعل) والسلسلي (تفاعل) ومعانيهما. إلا إذا أردنا أن نبعد عن نص القصيدة إلى ما يخالفه، فلنلق قصيدة جديدة.

كذلك (المبرنس) هي غير المحتجب في إشارة إليوته إلا إذا أردنا أن تفسر الصورة اللغوية، ونجرد إichاء واحداً من إichاعاتها.

وبعد: فنحن قدمنا للشاعرة سبتويل خمساً وعشرين قصيدة مترجمة لأول مرة، ولا ندعي العصمة.

إن أطروحة الكتاب لا ترمي إلى موافقة غيري من الباحثين العرب بل مخالفتهم بالخروج برؤيا مستقلة، ونقد مقولاتهم، لأنني لم أجتزئ المصادر موافقاً للسياب في غلبة مؤثرات سبتويل على شعره التمزوي من حيث التقنية. وأنا لا أحتاج إلى ميثافيزيقيا المقارنة، طالما أن هناك علاقة تاريخية يقر بها السياب بالاطلاع على شعرها، وترجمة بعض قصائدها إعجاباً بمواقفها الإنسانية، ولا سيما قصائدها ضد قصف Hiroshima بالقنابل الذرية. هناك قصائد للشاعرة يترجمها، وهناك قصائد له تقلد أو تحاكي قصائد من شعرها أو تعارضها في محاولة للتجاوز بالإبداع.

لا معنى لأن ألتزم التحليل البنيوي طالما أنني التزمت بالمنهج المقارن في دراسات المصادر والنصوص على حد سواء، وإلا لاعتمدت على منهجين متناقضين في وقت واحد لم أجهل مؤثرات إليوته ولا موقف السياب منه، وعلى المتلقي أن يأخذ بعين الاعتبار إحالاتي المكررة في الهوامش إلى دراسات أخرى لي عن الموضوع بالإنكليزية، والتي استعان بها أكثر من باحث منذ 1966، ونشرت أكثر من مرة منذ صدورها في مجلة الاستشراق العالمي في الولايات المتحدة، وتضمنها كتاب عيسى بلاطة بالإنكليزية عن الأدب العربي المعاصر في واشنطن عام 1980.

وأنا لا أعتمد في دراساتي على التراكم، وأتقيد بالموضوع الواحد، وإذا أراد المتلقي التوسع، فما عليه إلا أن يستشير المراجع والمصادر المشار إليها.

وإذا كانت فصول الكتاب قد نشرت في بعض الدوريات العربية منذ 1946، كمجلة «المعرفة الدمشقية» و«الكتاب العربي» و«الفكر العربي المعاصر» فهذا لا يعني أنها كتبت في فترات متباعدة؛ بل كتبت الدراسة ككل، ونشرتها منجمة في الدوريات. ولو تمنع القارئ في المقدمة، لأدرك أننا أنصحنه عن تاريخ اهتمامنا بالموضوع لسنوات طويلة، تدرجاً وكتابة بالعربية والإنكليزية.

ويحق لي أن أشعر بالرضا والغبطة بالطبعة الثالثة لهذا الكتاب. ■